DAUMIER ALS ILLUSTRATOR

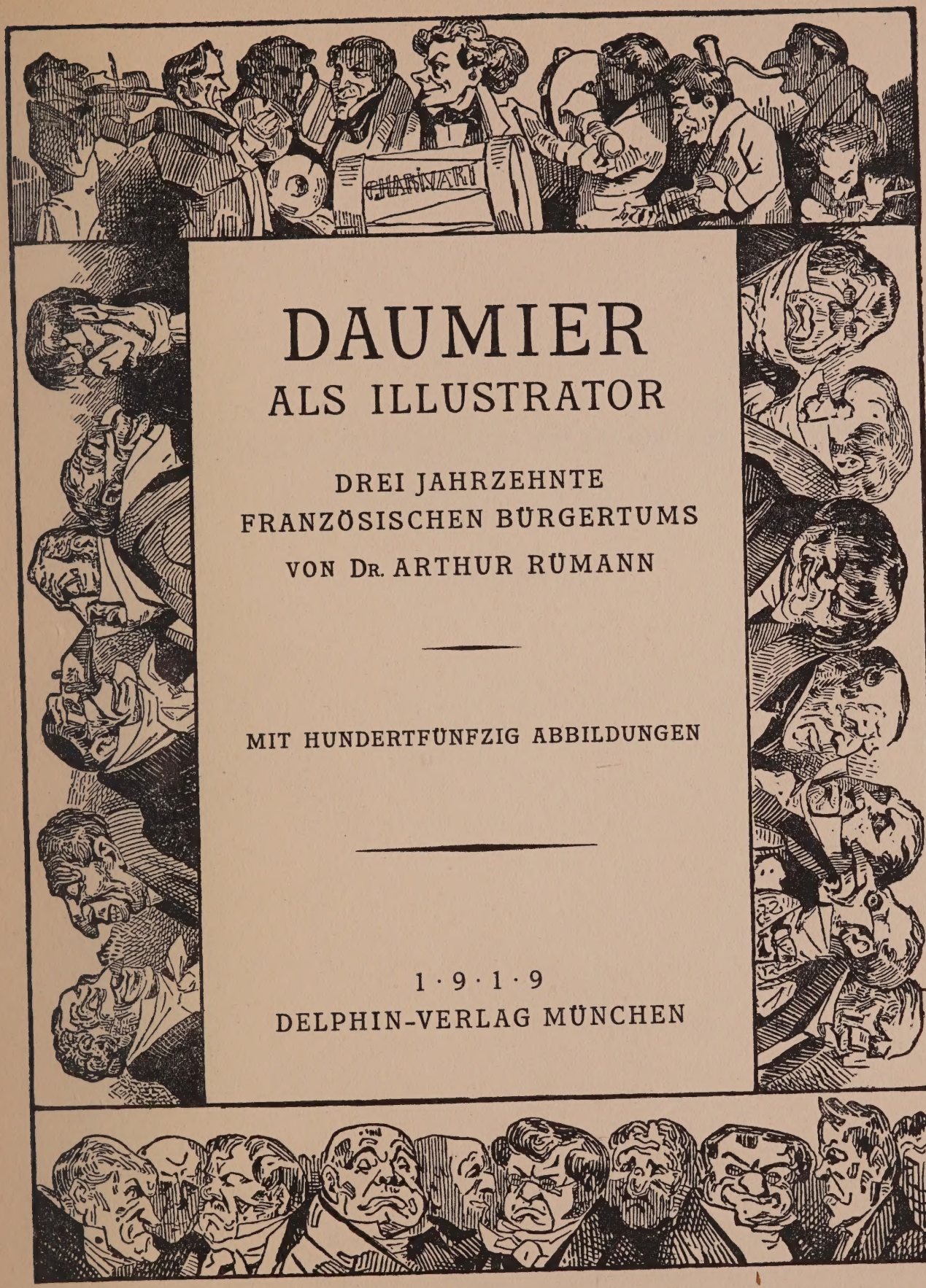
Drei Jahrzehnte französischen Bürgertums

VON ARTHUR RÜMANN

Mit 150 Abbildungen

DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN

DAUMIER ALS ILLUSTRATOR



DAUMIER
ALS ILLUSTRATOR

DREI JAHRZEHNTE
FRANZÖSISCHEN BÜRGERTUMS

VON DR. ARTHUR RÜMANN

MIT HUNDERTFÜNFZIG ABBILDUNGEN

1·9·1·9
DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN

By

DEM ANDENKEN MEINES VEREHRTEN LEHRERS
PROFESSORS KARL VOLL
GEWIDMET

VORWORT

Das vorliegende Buch erschien kurz vor Kriegsausbruch in etwas anderer Form, mit einem wissenschaftlich ausgearbeiteten Katalog, dessen Hauptzweck es war, den Sammler neuerer Graphik auf das bis dahin noch nicht genug bekannte und geschätzte Holzschnittwerk des großen französischen Zeichners Honoré Daumier aufmerksam zu machen. Verfasser und Verlag glauben nun nach vierjähriger Erfahrung, daß eine billigere Sonderausgabe des Werkes (ohne den Katalog) berechtigt erscheint, die das Illustrationswerk Daumiers auch weiteren Kreisen zugänglich machen soll. Das Bedürfnis nach Anschauung einzelner Kulturepochen und ihrer Menschen hat sich gerade in den Kriegsjahren beträchtlich gemehrt und so dürfte diese Sonderausgabe, die uns drei Jahrzehnte französischen Bürgertums in erstklassigen Kunstwerken zeigt, wohl als ein bescheidener Beitrag hiezu in die Öffentlichkeit gelangen.

METZ IM SEPTEMBER 1918 DER VERFASSER

INHALT

Seite

Allgemeines über Honoré Daumier 1

Entwicklung des französischen Holzschnittes im 19. Jahrhundert bis Daumier 7

Das Holzschnittwerk Daumiers 20

Anmerkungen 105

Katalog der Bücher und Zeitschriften mit Holzschnitten von Daumier 107

Allgemeines über Honoré Daumier

659. Zeichner und Zuschauer

Lange Zeit hat es gedauert, bis man Honoré Daumier als den erkannt hat, der er wirklich ist: nicht nur der Karikaturist der Caricature, des Charivari, sondern auch der große Maler und der geistvolle Illustrator. Wenige ahnten, daß hinter seinen Karikaturen eine wahre, große Kunst stecke. Auch ihm ging es so, wie so vielen Genies, die gebührende Anerkennung fand er erst nach seinem Tode. Erst unsere Zeit, in der Kunstbetrachtung freier und fortschrittlicher, hat Daumier auf den ihm zukommenden Platz gewiesen. Aber auch kongeniale Zeitgenossen haben ihn schon vollauf gewürdigt. Balzac verglich ihn mit Michelangelo, der Landschafter Daubigny soll, als er in die Sixtina in Rom trat, ausgerufen haben: „C'est comme du Daumier!" Delacroix kopierte Werke von Daumier, bei seinem Tod fand man einen Karton mit Zeichnungen nach den „Baigneurs" von Daumier. Der große Baudelaire widmete dem Künstler in seinen „Fleurs du Mal" folgendes Gedicht:

Honoré Daumier

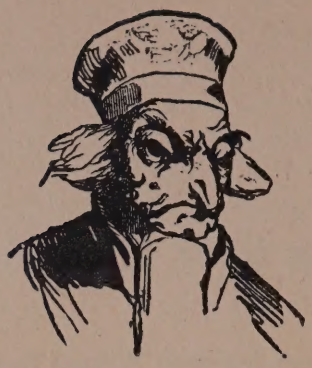
Celui dont nous t'offrons l'image
Et dont l'art, subtil entre tous,
Nous enseigne à rire de nous,
Celui-là, lecteur, est un sage.

C'est un satirique un moqueur;
Mais l'énergie avec laquelle
Il peint le Mal et sa séquelle
Prouve la beauté de son cœur.

Son rire n'est pas la grimace
De Melmoth ou de Méphisto
Sous la torche d'une Alecto
Qui les brûle, mais qui nous glace.

Leur rire, hélas! de la gaîté
N'est que la monstrueuse charge;
Le sien rayonne, franc et large,
Comme un signe de sa bonté.

101. Halbgefüllter Geldsack



605. Kopf eines Richters

109. Maikäfer

Und in den „Curiosités esthétiques“ findet Baudelaire bei der Behandlung einiger französischer Karikaturisten für Daumier folgende bedeutsamen Worte: „Je veux parler maintenant de l'un des hommes les plus importants, je ne dirai pas seulement de la caricature, mais encore de l'art moderne, d'un homme qui, tous les matins, divertit la population parisienne, qui chaque jour, satisfait aux besoins de la gaieté publique et lui donne sa pâture. Le bourgeois, l'homme d'affaires, le gamin, la femme, rient et passent souvent, les ingrats! sans regarder le nom. Jusqu'à présent les artistes seuls ont compris tout ce qu'il y a de sérieux là dedans, et que c'est vraiment matière à une étude. On devine qu'il s'agit de Daumier.“

Heute allerdings ist Daumiers Kunst in weitere Kreise gedrungen, sie ist, fast kann man sagen populär geworden. Die reichliche Literatur über sie, eine eifrige Sammlertätigkeit hat sein Werk uns bedeutend näher gebracht. Wir verstehen heute eine Kunst besser und fühlen uns mehr zu ihr hingezogen, wenn ihre Quellen Temperament und Leben und Erleben sind, als wenn sie nur um der Schönheit willen existiert. Freilich wird von vielen z. B. in England noch Gavarni, Daumiers Kollege am Charivari, diesem vorgezogen. Gavarni ist gewiß ein tüchtiger Künstler, der in seiner Art viel Schönes schuf, aber er ist keiner von den Großen, darum darf man ihn auch nicht in einem Atem nennen mit einer Monumentalgestalt wie Daumier. Derartige Verirrungen des Urteils sind auf eine völlige Verkennung der Kunstziele Daumiers zurückzuführen. Vom Laienstandpunkt aus ist Daumier stets nur der lustige Karikaturist, der Spaßmacher gewesen, und ein Karikaturist wird ja heute noch nicht auf die gleiche Stufe gestellt wie ein ernster Künstler. Was aber Daumier stets von Gavarni, besonders als Illustrator unterscheidet, das ist die Tatsache, daß — abgesehen davon, daß Gavarni geborener Pariser war, Daumier aus Marseille stammte, — Gavarnis Karikaturen und Illustrationen stets Mittel zum Zweck waren, diejenigen Daumiers dagegen immer Selbstzweck; das will sagen, Daumiers Werke sind stets reine Kunstwerke, bei denen das Künstlerische in erster Linie betont wurde,

225. Bürger im Fauteuil

467. Kranker auf dem Nachtstuhl

83. Bürger, die Hände in den Taschen

während das Illustrative erst an zweiter Stelle kommt. Bei Gavarni — da sind auch andere französische Illustratoren zu nennen wie Traviès, Monnier, Emy, Trimolet etc. — ist es umgekehrt, bei seinen Zeichnungen ist meistens der literarische Inhalt, der Witz die Hauptsache, die Zeichnungen werden von ihm erst zu dem bereits vorhandenen Text geschaffen, Daumier dagegen fügt seine Illustrationen frei in den Text, ohne am einzelnen Wort zu hängen, seine Karikaturen sind stets Typen, nicht nur auf einen speziellen Fall anzuwenden. Daumier schafft auch ganz andere Menschentypen, er hat nichts Süßes, nichts Weichliches wie Gavarni, seine Eleganz ist herb, von Leidenschaftlichkeit, von Erleben erfüllt. Weit eher als mit Gavarni kann man Daumier mit Delacroix vergleichen, denn mit ihm hat er das feurige Temperament gemein, das Titanenhafte der Gestaltung. Und gerade als Zeichner muß er sich vor dem großen Delacroix nicht beugen, in dieser Hinsicht steht er sogar über ihm. Delacroix' Verehrung für Daumier hat für die allgemeine Wertschätzung vielleicht eine größere Bedeutung, als es auf den ersten Blick scheinen mag, denn sie ist ein guter Bürge für eine gute Sache.

Daumiers äußerer Lebensgang ist durch die Literatur genau verbreitet. Es mögen hier nur die wichtigsten Daten Platz finden.

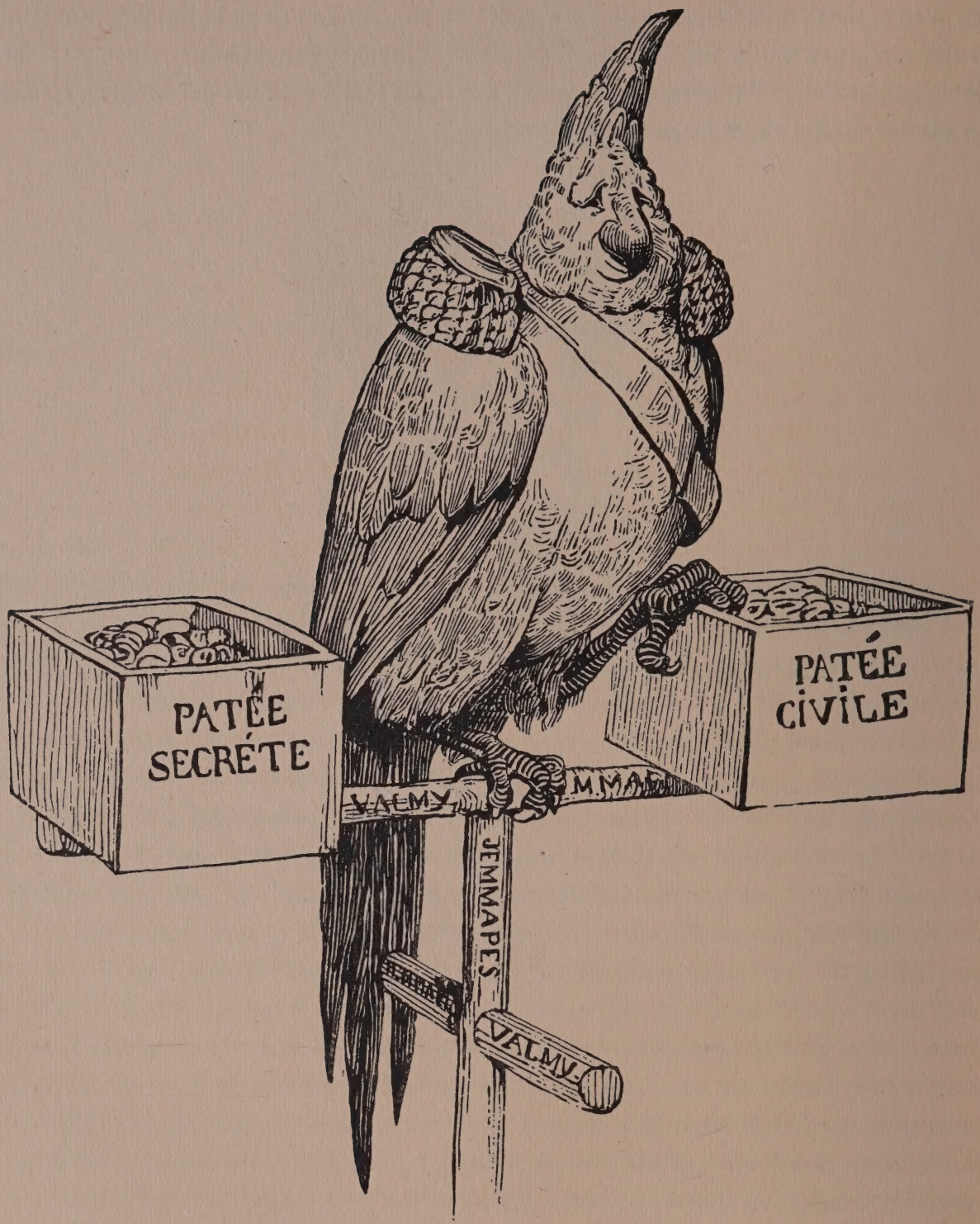
Er wurde am 26. Februar 1810 in Marseille als der Sohn eines Glasermeisters geboren. Der Ehrgeiz seines Vaters, der einiges poetisches Talent besaß, ging dahin sich in Paris, wohin er übersiedelte, in der literarischen Welt eine Stellung zu erringen, was ihm aber nicht glücken wollte. Des Sohnes Jugend war also keineswegs rosig und er mußte sich seinen Unterhalt zuerst als Laufbursche bei einem Advokaten, dann als Kommis in einer Buchhandlung verdienen, bis eines Tages eine maßgebende Persönlichkeit sein Zeichentalent entdeckte und ihm half, als Künstler weiterzukommen. Er lernte das Lithographieren und kam bald an den „Charivari"

611. Großer Advokatenkopf

und die „Caricature", den zwei bedeutendsten damaligen karikaturistischen Zeitschriften in Paris, die Philipon um das Jahr 1830 gegründet hatte. Später wurde er noch zu einer Reihe anderer Publikationen als Mitarbeiter zugezogen. Erst in den 60er Jahren ließ er eine Pause eintreten und widmete sich mehr der Malerei, die er aber schon von früh auf gepflegt hatte. Am Schlusse seines Lebens wurde er blind und Corot sorgte dafür, daß er den Rest noch kärglich fristen konnte. Am 11. Februar 1879 starb er in Valmondois bei Paris. Daumier hat uns ein enormes Werk hinterlassen. Zählt man alles zusammen, so kommt eine Arbeitsleistung von ca. 5500 Werken zustande. Seine Haupttätigkeit umfaßt das lithographische Werk von ca. 4000 Stück, es folgt das Holzschnittwerk von rund 900 Nummern, und an Bildern, Aquarellen und Handzeichnungen sind ca. 400—600 Stück bekannt geworden. Zu diesem gewaltigen Lebenswerk aber kommt noch der Einfluß, den Daumier auf die Kunst gehabt hat. Er hat nicht nur zahlreiche Nachahmer seiner Kunst gefunden, sondern er hat, was seine Stellung in der Kunst noch bedeutsamer macht, einen großen Einfluß auf die zeitgenössische und die spätere Kunstentwicklung Frankreichs gewonnen. Man darf Daumier als einen der bedeutendsten Bahnbrecher des Impressionismus ansprechen, wenn er vielleicht auch in der Ausübung selbst diesen neuen Richtungen der Malerei ablehnend gegenüberstand. Durch seine Freundschaft mit den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit, mit Delacroix, Corot, Daubigny etc. stand er in nächster Fühlung mit den damaligen Fortschritten in der Malerei. Man kann bei einzelnen Künstlern sogar wohl erkennen, welchen Einfluß die Moderne aus seinen Werken geschöpft hat. Millets große einsame Figuren sind kaum zu denken ohne Daumiers monumentale Gestalten; in der

malerischen Raumbehandlung hat Daumier, besonders auch durch seine Lithographien, manchem den Weg geebnet, was Degas weiterentwickelt hat, und ein Van Gogh hätte diese Kunst nicht so tief verehrt, wenn er ihr nicht vieles selbst zu verdanken gehabt hätte. Daumier steht so als ein unmittelbarer Vorläufer der modernen Kunst, als Maler als einer der Größten, als Zeichner als der Größte im 19. Jahrhundert.

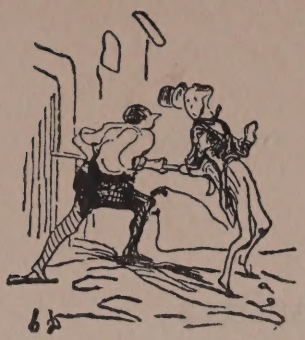
240. Acht Köpfe von alten Männern



11. Le perroquet

Entwicklung des französischen Holzschnittes im 19. Jahrhundert bis Daumier

Der Holzschnitt war um die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert in nahezu allen Ländern, in England, Deutschland, Spanien wie in Frankreich fast völlig ausgestorben. Nur Italien macht eine Ausnahme, wo es noch im 17. Jahrhundert schöne Holzschnitte gibt. Die Herrschaft der vervielfältigenden Kunst war bereits mit dem späten 16. und besonders im 17. Jahrhundert an den Kupferstich übergegangen. Auch die Radierung war mehr und mehr aufgekommen und beide hatten den Holzschnitt, der im 15. und 16. Jahrhundert die graphischen Künste beherrscht hatte, ziemlich verdrängt. Durch den Kupferstich wie durch die Radierung war es viel leichter geworden, den damaligen Tendenzen in der Kunst zu folgen. Bis dahin war überall das Ziel und das Ausdrucksmittel der Zeichnung die Linie rein als solche gewesen, und eben dafür war die einfache Technik des Holzschnittes besonders geeignet. Seit dem späten 16. Jahrhundert jedoch wurde der künstlerische Sinn mehr und mehr auf das Malerische gelenkt. Und da war natürlich der Kupferstich mit seiner viel feineren und geschmeidigeren Technik das passende Ausdrucksmittel geworden. Die innere Verbindung der graphischen Kunst mit der Malerei ist stets die Ursache der parallelen Entwicklung beider Künste. Anderseits aber darf man auch die Entwicklung der gesamten damaligen Kultur für diese Tatsache zur Erklärung herbeiziehen. Kunst und Kultur kamen vom 17. Jahrhundert an und besonders im 18. immer mehr in höfische Bahnen. Und um den Hof von Frankreich sammelte sich ein Kreis, der aus der reich gewordenen Bürgerschaft bestand. Diese reichen Leute, die „Geldaristokratie", steigerten den Luxus, während dadurch das Volk als Abnehmer der künstlerischen Buchillustration immer mehr in den Hintergrund trat. Nun konnte man sich, weil ein bestimmter Absatz durch diese Kreise gesichert erschien, einer weniger wohlfeilen Illustrationstechnik bedienen, als die des Kupferstichs im Verhältnis zum Holzschnitt war. Diese zwei Momente also, die Entwicklung der Malerei und die Steigerung der luxuriösen Bedürfnisse, mögen wohl die Hauptgründe dafür gewesen sein, daß der Holzschnitt in dieser Zeit so stark in den Hintergrund trat. Durch das starke Emporkommen des Kupferstiches und später auch der Radierung war der Holzschnitt schließlich darauf angewiesen, in mehr handwerklichem Betrieb sein Leben weiterzufristen.



667. Unsanfte Hinausbeförderung

665. Seiltänzer

604. Maler bei der Arbeit

In Frankreich nun aber gab es zwei Familien und deren Schulen, die immer noch bemüht waren, die alten Traditionen weiterzuführen. Die Papillon und nach diesen die Le Sueur ließen den Holzschnitt nicht gänzlich aussterben. Allerdings war es eine recht kärgliche Weiterführung, denn spärliche Initialen, Vignetten und Ornamentproben waren alles, was diese Künstler für den Buchschmuck in Holzschnittechnik schufen. Man kann aber sagen, daß vielleicht gerade sie es waren, die es der späteren Generation möglich machten, auf diesen schwachen, kaum noch lebensfähigen Versuchen ihr großes Werk aufzubauen. Der jüngere Papillon hat sogar über die Kunst des Holzschnittes ein Buch herausgegeben, das sicherlich für die spätere Xylographie von einiger Bedeutung geworden ist. Die künstlerischen Leistungen dieses Holzschnittes waren keineswegs groß, aber sie gaben die Veranlassung dazu, daß man sich dieser Technik wieder erinnerte; denn sie war für die rasche Verbreitung, für den täglichen Gebrauch in Zeitungen, Zeitschriften, wie auch in Büchern sicher die geeignetste, bis die reproduzierenden Künste des 19. Jahrhunderts erfunden wurden.

Die Weiterführung des künstlerisch selbständigen Holzschnittes oder sozusagen seine Wiedererweckung ist jedoch nicht das Werk der französischen Schule, sondern England hat den Holzschnitt reformiert. Und zwar ist diese Reformierung einem einzelnen Manne zuzuschreiben, nämlich Thomas Bewick (1753—1828). Dieser Künstler hat nicht nur den Holzschnitt seiner künstlerischen Bestimmung von neuem zugeführt, sondern er hat sich auch das große Verdienst erworben, die bisherige Technik gänzlich umzugestalten. Denn war es früher bis zu den Papillon und Le Sueur der „Liniennachschnitt“ gewesen, so geht Bewick jetzt zum sog. „Holzstich“ über, d. h. er bedient sich nicht mehr des bisher gebräuchlichen weichen, faserigen Birnbaumholzes, sondern der Buxbaumstöcke, die härter waren und eine zartere Linien- und Tongebung zuließen. Und statt des Schneidemessers wendet er nun den Grabstichel an. Durch diese Mittel gelang es ihm, den sog. „Tonstich“ zu erfinden, bei dem die Linien nach Bedarf stärker oder schwächer in das Holz eingegraben wurden. Die Einwirkungen Bewicks und seiner Schüler auf den Holzschnitt

468. Siësta

687. Mensch und Teufel

488. Spazierengehendes Ehepaar

in Frankreich ist ein interessantes Kapitel; denn diese brachten, wie schon erwähnt, den Holzschnitt und zugleich die neu gefundene Technik nach Frankreich hinüber. Bewick sammelte eine stattliche Anzahl von Schülern um sich, von denen viele nach Paris übersiedelten. Ein sehr bedeutender Schüler Bewicks war Robert Branston, dessen Schüler wiederum John und Charles Thompson, die hauptsächlich den neuen Holzschnitt nach Deutschland und Frankreich importierten. Ihre Hauptstärke lag nicht in einer großen eigenen Künstlerschaft, sondern im Erreichen der höchsten technischen Vollendung. Und sie führten diese Errungenschaften auch in der Art und Weise weiter, daß die Technik mehr und mehr sich dem Charakter der künstlerischen Vorlage anpaßte, sofern allerdings die Künstler schon damals wirklich gute Vorlagen gaben. Diese Brüder Thompson verlegten ihren Wohnsitz von England nach Paris und brachten eine große Anzahl von englischen Holzschneidern mit, von denen Andrew und Best in Gemeinschaft mit dem Franzosen Leloir eine Art von Kompagniegeschäft gründeten, das seine Tätigkeit weit ausdehnte. Damit war der Anfang gemacht zu einer selbständigen Pariser Holzschneiderschule, die der Londoner allmählich scharfe Konkurrenz machte. Durch Hinzuziehung von zahlreichen englischen und französischen Xylographen erstarkte diese Schule schnell. In England sind die bedeutendsten dieser Xylographen: John und Charles Thompson, Beneworth, O. Smith, Miß Williams, S. und Th. Williams, Powis, Laing, Bagg, Hart, Gray, Wright, Slader, Elwall, Folkard etc. Dazu gesellten sich die Franzosen: Brevière, Porret, Lavoignat, Laisné, Lacoste jeune, und die englisch-französische „Hauptfirma" Andrew, Best, Leloir. Später vermehrte sich diese Schule, besonders in Frankreich noch ganz bedeutend. Von dieser großen Menge von technischen Arbeitern wurde eine stattliche Reihe der namhaftesten Zeichner der damaligen Zeit in Frankreich unterstützt: Monnier, Gigoux, Johannot, Isabey, Meissonnier, Steinheil, Raffet, Adam, Traviès, Grandville, Gavarni bis zu Daumier, der ja erst 1834 in die Reihe der Holzschnittzeichner eintritt. In dieser stattlichen Schar hervorragender Künstler und tüchtiger Techniker also lag der Grundstock zur weiteren großen Entwicklung des französischen Holzschnittes.

Was bis zum Anfang der 30er Jahre an Buchillustration im Holzschnitt geschaffen wurde,

das ist wenig. Die ersten dem Verfasser bekannten Holzschnittvignetten aus dem 19. Jahrhundert in Frankreich erschienen 1811 in den „Œuvres de Gresset“ (1709—1777). Es sind zwei kleine hübsche Schlußvignetten zu „Vert-Vert“. Beide Holzschnitte, von denen weder Künstler noch Holzschneider bekannt sind, sind Bewick selbst zuzuschreiben, sie zeigen die nämlichen technischen und stilistischen Merkmale wie gesicherte Holzschnitte von ihm. Die Technik ist bereits sehr gewandt und sauber, aber es fehlt noch die Wärme des Tones, das künstlerisch Lebendige im Strich.

388. Portière kochend

Lützow erwähnt in seinem Buch über den Holzschnitt im Kapitel über Frankreich (S. 138) die Veröffentlichung eines „Temple de Gnide“ 1824 durch den Verleger Pinard mit von Thompson gelieferten Holzschnitten, welche Ausgabe den damaligen Kunstfreunden würdig erschienen sei, den besten Arbeiten aus den Londoner Ateliers an die Seite gestellt zu werden. Eine Ausgabe der „Chansons de Béranger“ von 1828 enthält eine Menge von kleinen Holzschnittvignetten von Devéria. Diese kleinen Schlußvignetten sind technisch noch recht einfach und künstlerisch stehen sie noch auf keiner hohen Stufe, aber sie bilden für diese frühere Zeit des Holzschnittes im 19. Jahrhundert ein sehr wichtiges Material. Zehn Jahre später begegnet man im „Vocabulaire des enfants“ noch einer Menge ganz ähnlicher Holzschnittvignetten, woraus sich ergibt, daß die Technik dann doch recht langsame Fortschritte machte, sobald es Franzosen waren, die diese Vignetten in Holz schnitten. Von den Vignetten in „Chansons de Béranger“ sind manche vom Holzschneider signiert und man trifft etliche neue Namen: Andrieu, du Rouchail, Besnard etc. Kleine Blumenstücke, Liebessachen, Familien- oder Trinkszenen, Allegorien, religiöse oder mythologische Szenen, Landschaften oder Ornamentzeichnungen sind die Sujets dieser Vignetten. Manche davon sind, wenn auch technisch einfach, so doch ziemlich virtuos ausgeführt, nur bei den menschlichen Darstellungen ist bis auf wenige Stücke die rechte Form noch nicht gefunden. Besonders reizvoll sind die kleinen Landschaftsbilder, bei denen auf eine möglichst gute Perspektive und auf einen gewissen Grad von farbiger Abtönung geachtet ist. Auch technisch unterscheiden sich gerade diese Stücke von den anderen, denn sie sind ganz in der Kupfer- oder Stahlstichmanier gearbeitet, so daß man hier wirklich von einem „Holzstich“ sprechen kann. Rein ornamentale oder Tierstücke sind in der gleichen subtilen Technik ausgeführt, im Gegensatz zu den kleinen Szenen, deren Menschendarstellungen den Künstler einerseits zu einer Steigerung der Bewegungsmotive anspornten, anderseits ihn aber an die genaue Wiedergabe der Formen des menschlichen Körpers banden, der er nun doch nicht recht gewachsen war.

206. Cabriolet

684. Bürgergardist

670. Starker Durst

565. Knabe auf Holzpferd

Einen sehr bedeutenden Fortschritt gerade in der freieren Behandlung der menschlichen Körperformen und ihrer Bewegungen kennzeichnen drei Vignetten, welche Henri Monnier für die „Scènes populaires" zeichnete, und die erst in der zweiten vermehrten Ausgabe 1831 vollzählig abgedruckt wurden. Auf dem Umschlag das Porträt Prudhommes, in markigen festen Strichen hingeworfen. Die einzelnen Gesichtsformen sind durch Verstärkung des Striches stark betont und gut herausmodelliert. Dabei ist eine feine Nuancierung des einzelnen Striches zu bemerken, was wieder der inneren Lebendigkeit des Ganzen zugute kommt. Das innere Titelblatt des Buches schmückt eine Vignette, die eine alte Frau, Madame Desjardins, in einem Lehnstuhl sitzend darstellt. Das Blatt ist technisch sehr interessant, und zwar in Bezug auf Kontrastwirkungen von Schwarz und Weiß. Noch besser an Qualität mit allen Vorzügen der beiden vorigen ausgestattet ist die dritte Vignette eines dicken Herrn in ganzer Figur.

1835 erscheinen zwei für die französische Holzschnittillustration sehr bedeutende Werke: „Œuvres de Molière", von Tony Johannot illustriert und der „Gil Blas" von Le Sage mit Illustrationen von Jean Gigoux. Beide Werke lassen sich technisch wie künstlerisch auf ungefähr die nämliche Stufe stellen, und vergleicht man beide Bücher, so hat man auch einen sehr ähnlichen Eindruck. Tony Johannot, der später eine sehr große Anzahl von Büchern illustrierte, verschrieb sich als Holzschneider die drei schier unzertrennbaren Andrew, Best, Leloir, dann noch von bedeutenderen: Porret, Brevière, Lavoignat, Laisné, Maurisset und die Engländer Hart, Beneworth und Thompson. Dazu kamen noch viele der weniger bekannten. Trotz dieser Menge von verschiedensten Technikern macht die Gesamtheit der Illustrationen doch einen sehr einheitlichen Eindruck. Nur in ihren ersten Stücken fallen Andrew, Best und Leloir durch eine fatale Kälte des Tones auf, die sie späterhin aber allmählich abschleifen, um auch der leichteren Technik der anderen zu folgen. Aber alle diese Holzschnitte haben etwas fast unangenehm Mageres, Dünnes und Unausgeglichenes. Die einzelnen Striche sind oft zaghaft und zitterig hingesetzt, die Konturen sind schwach, das Detail ist oft spärlich, sogar geizig angebracht. An-

91. Zeichner

425. Familienausflug

357. Neugierde

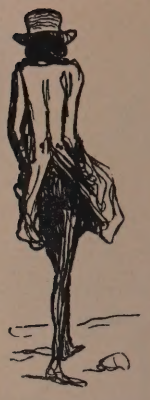
scheinend haben die Holzschneider, besonders die englischen, nicht recht gewagt, den geistreichen Zügen ihres Vorbildes so ganz zu folgen. Durch die Einfachheit des Vortrags kommt in den Grundton eine große Helligkeit, so daß stärkere, fast undurchsichtige Schatten nur ganz selten vorkommen. Was die Illustrationen von Gigoux zum „Gil Blas“ betrifft, so mußte auch er seine Zeichnungen von den verschiedensten Xylographen schneiden lassen, von denen die bedeutenderen die zum Teil schon bekannten Porret, Godard, Lacoste jeune, Brevière, Maurisset, Lavoignat, Cherrier, Thompson, Williams, Beneworth, Hart, Elwall und Folkard sind. Auch Andrew, Best, Leloir haben mitgewirkt. All diese Namen bürgten für eine gute Reproduktion der Illustrationen. Und so ist auch der Gesamtcharakter der Gigoux'schen Vignetten ziemlich der gleiche wie bei Johannots Illustrationen. Was die Engländer schnitten, war alles sehr fein und regelmäßig in den Strichlagen, während die Franzosen viel freier vorgingen, indem sie sich keineswegs sklavisch an das Vorbild hielten und so einen viel bewegteren, leichteren Eindruck hervorriefen als jene. Wie bei den Molière-Illustrationen, ist auch hier der Grundton auf starke Helligkeit gestimmt, wenn sich auch die Beispiele mehren, worin gröbere Kontraste mit fast wesenlosen, ganz verschwommenen Darstellungen wechseln. Landschaftlich sind die Gigoux'schen Stücke denen von Johannot meistens unterlegen, dafür weisen aber seine figurenreichen Szenen viel reichere und bestimmtere Bewegungen auf, und der charakteristische Zug der einzelnen Figuren, besonders solcher, die karikiert erscheinen, kommt hier viel mehr zur Geltung. Das mag nun freilich auch an Gigoux selbst gelegen sein, der dem damals noch nicht ganz in der Blüte stehenden Johannot an künstlerischer Begabung sicherlich überlegen war.

Schon das nächste Jahr 1836 brachte Johannot aber den Sieg. Es erschien sein Hauptwerk, der „Don Quichote“. Hier werden Illustrationen und Vignetten bereits erheblich leichter und feiner, der Künstler sucht sogar mit Erfolg malerische Wirkungen zu erzielen und er verschärft seine Charakterisierungskunst bedeutend. Die Konturen und Striche werden kräftiger, bestimmter, das unangenehm Leere der Formen, wie im „Molière“ verschwindet, auch die technische Ausführung wird gleichmäßiger und freier, so daß die Illustrationen dieses „Don Quichote“

13. Prends garde mon cher!

502. Bürger stehend

485. Sturm



423. Rückenansicht eines gehenden Herrn

künstlerisch wie technisch wieder einen Fortschritt im französischen Holzschnitt bedeuten. Sind die drei zuletzt genannten Illustrationswerke von 1835 und 1836 in der Gesamtentwicklung des französischen Holzschnittes bereits Beispiele eines sehr gereiften Stils, so folgt im Jahre 1838 ein Buch, das man allgemein als „die Perle der französischen Buchillustration" zu bezeichnen pflegt. Es ist das „Paul et Virginie" von Bernardin de St. Pierre. Dem Herausgeber Curmer war anscheinend daran gelegen, das Buch zu einem Meisterwerk der Illustrationskunst zu machen. Deshalb rief er die bedeutendsten Künstler und Holzschneider zusammen, um dieses prachtvolle Werk zu schaffen. Johannot, Français, Meissonnier, Marville, Jacques, Huet, Steinheil, Isabey etc. sind die bedeutendsten Zeichner; die Geschwister Williams, Slader, O. Smith, Beneworth, Powis, Wright, Folkard, Hart, Branston, Bagg, Bonner, Brevière, Porret, Laisné, Lavoignat, Lacoste jeune und andere zeichnen als Holzschneider. Ein genaues Verzeichnis am Schluß des Buches gibt alle diese Namen, für jede Vignette und Illustration den „Dessinateur" und den „Graveur". Auffallend ist die Tatsache, daß die Mehrzahl der Holzschneider — von 25 = 17 — Engländer sind, während die zeichnenden Künstler sämtlich Franzosen sind. Es ist sehr bezeichnend, daß die Franzosen trotz des hohen Standes der damaligen Holzschnittechnik in England, die Kunst des Holzschnittes weniger beherrschten. Wenn auch die Franzosen sicherlich ihre besten Techniker an einem solchen Werk mitarbeiten ließen, so konnten sie rein handwerklich den Engländern niemals gleichkommen. Gerade dies Buch beweist den höchsten Grad technischer Vollendung bei den Engländern und das Nachstehen der Franzosen in dieser Hinsicht. Aber es beweist auch, daß die Engländer nur virtuose Techniker gewesen sind, während die französischen Holzschneider zum Teil auch selbst künstlerisches Blut besaßen. Geht man die große Reihe der Illustrationen — es sind weit über 400 — durch, so sieht man, daß die technisch so vollendeten Stücke der Engländer fast stets scharf und kalt anmuten, daß ihre Technik vielfach

18. Le député ventrigoulard achevant ses fonctions législatives et digestives.

430. Herr mit Lorgnon

589. Ausrufende Verkäuferin

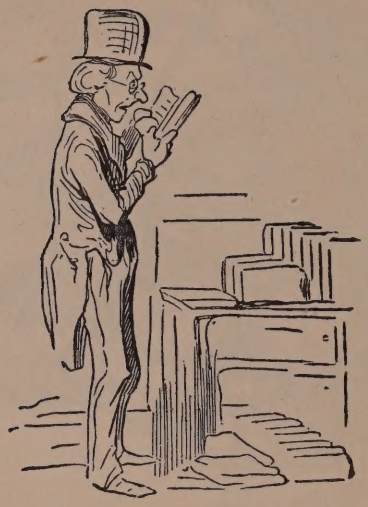
426. Junger Mann und Knabe

der künstlerischen Eigenart entbehrt und äußerlich bleibt, während die Mehrzahl der Franzosen ungleich freier, temperamentvoller und wärmer erscheinen. Es ist das eine sehr bezeichnende Parallele zur englischen und französischen Malerei. Sämtliche Holzschnitte in „Paul et Virginie" sind — gleichviel von Engländern oder Franzosen ausgeführt — mit einer kaum mehr zu überbietenden Feinheit und Subtilität behandelt, sie zeugen von dem sehr kultivierten Geschmack und der größten Leistungsfähigkeit, deren die damalige französische Buchillustration überhaupt fähig gewesen ist. Landschaften wechseln mit figürlichen Szenen, Stilleben oder Blumenstücken ab. Alles ist mit der gleichen Liebe behandelt und höchst sauber ausgeführt, so daß man, rein technisch genommen, das Buch wirklich die „Perle der französischen Buchillustration" nennen darf.

Zum Schluß dieser Entwicklung sei noch auf einen interessanten Vergleich hingewiesen, der besonders auch für Deutschland von großem Interesse ist. Es handelt sich nämlich dabei um die „Histoire de l'empereur Napoléon" von Laurent de l'Ardèche mit den Illustrationen von Horace Vernet und um Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen", dessen Illustrationen Menzel zeichnete. Das französische Werk erschien 1839, das deutsche seit 1840. Eine große Ähnlichkeit zwischen beiden Büchern hat dazu geführt, daß man sagte, Vernet sei für Menzel das Vorbild gewesen. Diese Behauptung kann man aber nicht aufrecht erhalten, denn die Ähnlichkeit besteht nur äußerlich in der ganzen Druckausstattung der Bücher. Als weiteres wichtiges Moment muß man den Zeitstil nennen. Es ist ja ganz selbstverständlich, daß durch die Ähnlichkeit des Themas und auch durch den ganz geringen zeitlichen Unterschied eine Ähnlichkeit der Illustrationen beider Bücher bedingt war. Sieht man aber auf die künstlerischen Qualitäten, so steht Menzel doch weit über Vernet. Als weiteren Grund für die Ähnlichkeit beider Werke mag noch angegeben werden, daß auch französische Holzschneider wie Andrew, Best, Leloir etc. in dem deutschen Werk mitgearbeitet haben. Der Fortschritt dieser Holzschnitte von Vernet gegenüber den

33. Le système aveugle et la diplomatie paralytique

früheren liegt in dem Bestreben, immer freier und malerischer zu werden. Daß dies nicht immer gleich gut gelang, mag wohl hauptsächlich an Vernet selbst gelegen haben, der ein sehr geschickter, aber keineswegs ein großer Künstler war. — Mit den besprochenen Illustrationswerken des frühen 19. Jahrhunderts sei das Milieu gegeben, in das Daumier mit seiner Holzschnittkunst gerät. Es sind die künstlerischen und technischen Ausdrucksmittel des Holzschnittes gegeben, über die Frankreich damals verfügte. Mit den letzten Büchern aber ist bereits die Anfangsgrenze von Daumiers Schaffen für den Holzschnitt weit überschritten. Man muß volle fünf Jahre zurückgreifen, um zu seinen Anfängen zu gelangen. —



511. Bücherfreund

27. Mademoiselle Monarchie

Das Holzschnittwerk Daumiers

Die ersten Holzschnitte Daumiers erscheinen in der von Philipon 1832 gegründeten Zeitschrift „Le Charivari". Im Jahrgang 1833 am 17. November schmückt zum erstenmal eine Vignette (1) von Daumiers Hand den Kopf des Blattes. Es ist eine Reihe von 7 Büsten von Deputierten der Kammer: Dubois, Viennet, Prunelle, Vatout, Barthe, Lefèvre, Delessert. Am 1. Dezember folgt eine zweite (2) von 6 Büsten: Pataille, Fulchiron, d'Argout, Sebastiani, Keratry, Silvestre; am 9. Dezember eine dritte (3) von 4 Büsten: Podenas, Feu de Constitutionnel, Soult, Fruchard. Eine vierte (4) erscheint mit 8 Büsten am 22. Dezember, sie stellt dar: Pataille, Annison-Dupe, Royer-Collard, d'Aarcourt, Schönen, Jolivet, Simmer, Etienne. Eine fünfte (5) mit 10 Büsten bringt am 29. Dezember: Montalivet, His, Sapey, Guizot, Salvage, Persil, Roul, Odier, Poule, Harlé père. Die sechste und letzte Kopfvignette (6) dieser Art am 5. Januar 1834 bringt 9 Büsten: Gady, Salmon, Lecomte, Lobau, André, Cunin-Gridaine, Marmier, Thiers und Madrier-Longeau, im Hintergrund rechts noch die schwachen Umrisse eines unbekannten Zehnten.

Wer das von Philipon 1830 gegründete, bis 1835 bestehende Blatt „La Caricature" kennt, der wird unter den Köpfen dieser sechs erwähnten Vignetten manchen Bekannten wiederfinden. Daumier brachte in dieser Zeitschrift nämlich eine Reihe lithographischer Blätter, die zu seinen besten frühen Werken gehören. Und zwar zeichnete er damals Porträts der Deputierten, nachdem er aus Ton Büsten geformt hatte, die noch zum Teil erhalten sind. Von diesen Tonbüsten lassen sich auch die obigen sechs Reihen der Deputiertenköpfe herleiten. Es sind genau dieselben zerkneteten Köpfe mit ihren fast ungeschlacht zu nennenden Formen.

Wir sehen den mächtigen auf die Brust gesunkenen Schädel des Marschall Soult mit seiner kolossalen eckigen Stirn; eingeschlafen vom vielen Nichtsdenken. Oder den Kopf des Deputierten Podenas, dessen Vatermörderecken sich überall wiederholen, in den Augen, in Nase, Mund, Frisur und im ganzen Kopf. Dieses Monstrum sieht aus, als hätte man es aus lauter Papierdreiecken zusammengesetzt. Der dicke Schädel des Prunelle mit dem ungepflegt ins Gesicht hängenden Haar gleicht dem eines Schmierendirektors, wie ihn ja Daumier bereits auf seinem berühmten lithographischen Blatt der „Association mensuelle", auf dem „Ventre législatif" dargestellt hat. Das scharfgeschnittene Gesicht des Lefèvre mit der langen spitzen Nase könnte einer der phantastischen Tiergestalten von Grandvilles Hand zugehören. Der bucklige Schädel

666. Unzarte Behandlung

484. Zwei Raucher

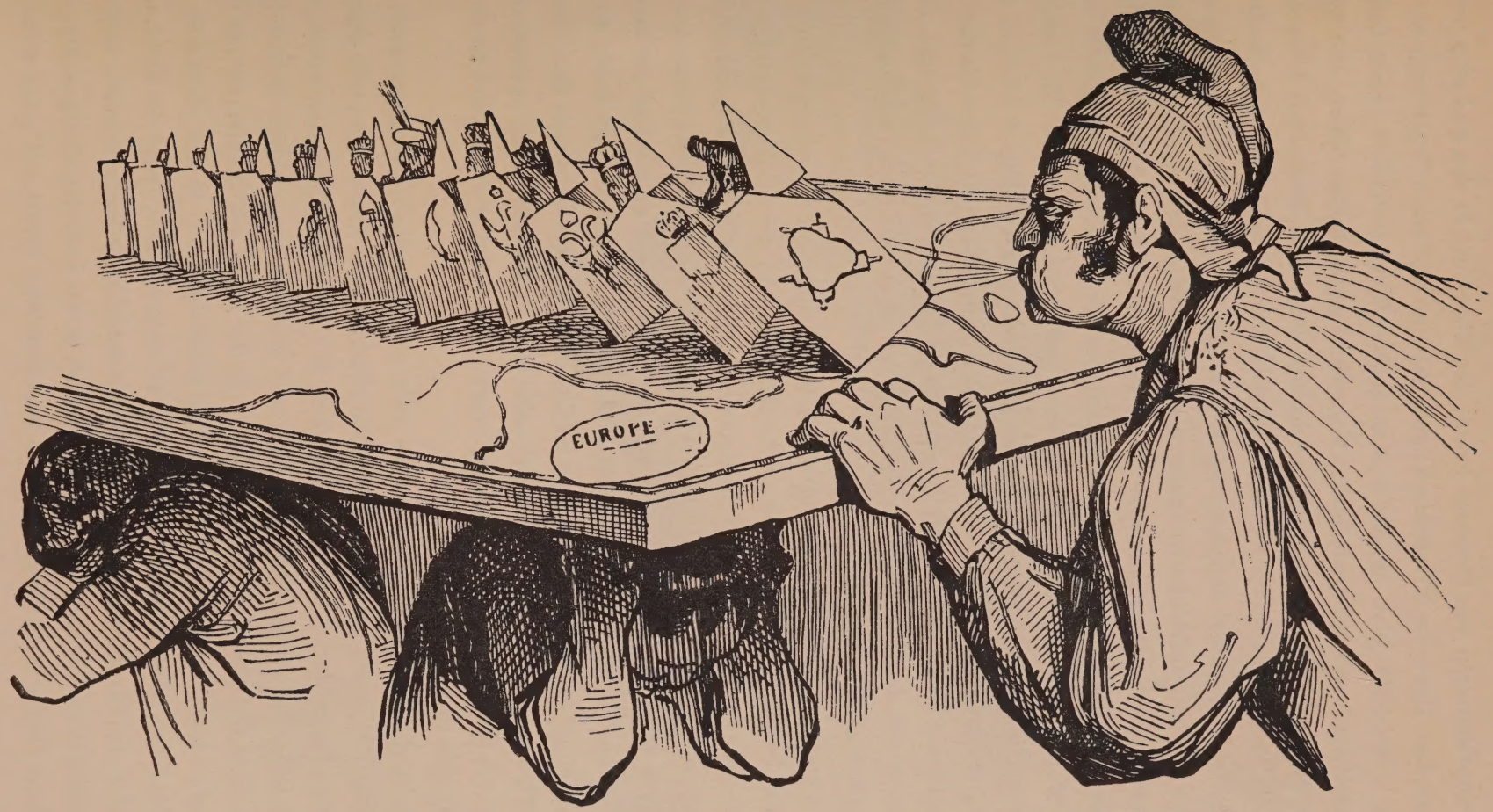
des Royer-Collard, das hochmütige Gesicht des Etienne, der verknöcherte Bureaukratenschädel des Bankiers Odier, oder der des Harlé père, das Fuchsgesicht von Persil, die mit viel Sentiment herabhängenden, vergrämten Züge von Guizot, der ekelhafte Stutzerkopf des Kératry oder das hinterlistig lächelnde Eulengesicht von Thiers und noch eine Menge anderer ähnlicher Köpfe vervollständigen die Serie dieser Schönheitsgalerie von Volksvertretern. Wie Daumier den einzelnen Gesichtsteil in seinem Leben erfaßt, um das Charakteristikum des ganzen Mannes wiederzugeben, das ist oft ganz erstaunlich. Wie eine hängende Unterlippe bei Cunin-Gridaine z. B. den Unmut der Seele kennzeichnet, oder das in den Vatermörder eingebettete Doppelkinn mit der aufgeworfenen Lippe die dumme Gleichgültigkeit, oder wie das Emporziehen der Augenbrauen den schlauen Ausdruck eines Faunsgesichtes unterstützt, den Filou unterstreicht, oder wie die breitgedrückte Nase zusammen mit der flachen Mattigkeit des Auges den Ausdruck seniler Verblödung wiedergibt, darin ist Daumier wohl kaum jemals übertroffen worden. Und doch steht kein solcher Einzelzug eines Gesichtes etwa allein für sich, sondern alles hängt miteinander zusammen, jeder Strich ist die unbedingte Konsequenz des vorhergehenden, jeder bildet einen unlöslichen Bestandteil des Ganzen. Dabei ist stets zu bedenken, daß diese Holzschnitte technisch noch sehr unbeholfen und grob sind; trotzdem wirken sie so lebendig und haben sogar einen unleugbaren Zug von Größe an sich. Auch der einzelne Kopf für sich allein wirkt stets kräftig und bedeutend; man kann dies an den zahlreichen Einzelabdrücken dieser Büsten im Charivari, Vocabulaire des enfants etc. sehen. Schon hier macht sich das geltend, was bei Daumier bis zuletzt gilt: seine Karikaturen sind nie Zerrbilder, nie hohle Masken mit sinnlos verzerrten Fratzen. Er greift nie zu brutalen Mitteln der stärksten Übertreibung, sondern er geht stets konsequenterweise von der Natur und ihren einfachsten Formen aus. Dann drückt er ihr den Stempel der Karikatur auf, indem er die einzelne charakteristische Form sozusagen dehnt, indem er ihr einen gewissen Nachdruck gibt. Man hat dabei nie den Eindruck einer starken Unwahrscheinlichkeit, sondern bereits hier muß man sich sagen: so und nicht anders müssen diese Leute ausgesehen und sich getragen haben.

672. Geizhals

702. Kutsche

Die Technik dieser frühesten Holzschnitte Daumiers ist durchaus einfach, sogar unbeholfen und grob. Trotzdem, daß die neue Technik nun bereits fast zwei Jahrzehnte in Frankreich eingeführt war, sind diese Holzschnitte noch in der alten Technik d. h. im Liniennachschnitt geschnitten. Meist kräftige Konturen, aber dieselben stets von Leben erfüllt und in sich geschlossen. Den Zusammenhang mit den Plastiken sieht man noch stark durch die flächige Behandlung der Details. Das Körperliche ist stets durch einfache, wenig nuancierte Parallelschraffierungen gegeben; die hauptsächlichtsen Gesichtszüge sind durch wenige, aber charakteristische Linien festgelegt. Über den Namen des Holzschneiders sind wir, wie so oft, auch hier leider nicht unterrichtet. Jedenfalls ist aber anzunehmen, daß diese Deputiertenbüsten nach Zeichnungen geschnitten sind, die Daumier eigens für die Holzschnitte lieferte.

Zu dieser Serie der Deputierten-Büsten gehört eine Kopfvignette (7), die zum erstenmal am 24. November 1833 im Charivari abgedruckt worden ist. Dem humoristischen Charakter des Blattes entsprechend hat Daumier hier die künstlerischen Mitarbeiter zu einer heiteren Musikkapelle vereinigt. Vielleicht ist sie durch den Gegenstand der Darstellung interessanter als durch ihren künstlerischen Wert. In der Mitte steht Philipon, der „Vater" des Charivari, die große Trommel schlagend, die den Charivari darstellt. Links reihen sich an der Verleger Aubert, Bouquet mit einer Lyra, Julien mit Tschinellen und am Ende Forest mit der Violine. Rechts von Philipon steht Daumier das Tamburin schlagend, Desperrez mit einer Guitarre, Traviès im Hintergrund das Fagott blasend und am Ende rechts ganz vorn der riesige Kopf Grandvilles, der mit großer Hingabe eine kleine Flöte bläst. Interessant ist dieser Holzschnitt vielleicht auch deswegen, weil er in gewisser Hinsicht ein Selbstporträt von Daumier gibt, das freilich nicht denselben Anspruch auf Authentizität machen kann, wie ein Gemälde. Aber es ist trotzdem in seiner bescheidenen Heiterkeit gut getroffen, und das Tamburin bildet eine charakteristische Zutat, die seine künstlerische Stellung in diesem Orchester des Geistes und des Witzes, unter seinen Kollegen beim Charivari köstlich kennzeichnet.



31. Rois de l'Europe; tenez-vous bien.

Noch zwei Kopfvignetten von Daumier bringt der Charivari in den nächsten Jahren, die oft abgedruckt werden. Die erste (8) karikiert Louis Philippe und seine Regierung; sie erschien das erstemal am 1. Mai 1835, aber sie hat auch im frühen Werk Daumiers keinen besonderen Wert, da sie künstlerisch wie technisch keinen Fortschritt gegen früher bildet. Die zweite (9) dagegen, allerdings erst am 1. Februar 1836 erschienen, hat einen bedeutend höheren künstlerischen Wert. Sie stellt den „Charivari" dar, wie er im Narrenkostüm, mit Schellenkappe und großer Trommel, kleine Marionettenfiguren vor sich am Boden stehen hat und sie tanzen läßt. Es sind dies einige der hauptsächlichsten Typen, die im Charivari der täglichen Karikatur zum Opfer fielen. Diese Vignette des „Charivari" zeigt schon einen beträchtlichen Fortschritt den früheren gegenüber, insofern als Figuren und Raum bereits viel freier und leichter behandelt werden. Der Strich hat an Zügigkeit und Leben schon bedeutend gewonnen. Die Technik, diesmal bereits die neue, ist bereits mehr darauf bedacht, Licht und Schatten weicher zu differenzieren. Die Einzelformen lassen uns den kommenden Stil in Daumiers Holzschnitten deutlich erkennen. Im Gegensatz zu den früheren Holzschnitten ist dieser hier bereits signiert. Es ist das erste signierte Stück von den kleineren Holzschnitten im Charivari und verrät uns auch den Namen des Holzschneiders Birouste.

Zwischen die ersten Vignetten mit den Deputierten-Büsten und die letzterwähnten schiebt sich eine Serie von 26 Blatt großer politischer Karikaturen ein, die in Holzschnitt ausgeführt sind und einige Blätter enthalten, die zum bedeutendsten gehören, was in dieser Zeit von Daumier geschaffen wurde. Hazard und Delteil haben diese Serie in ihren großen Katalog des lithographischen Œuvres von Daumier aufgenommen. Sie bedeutet das erstmalige umfangreichere Auftreten des Holzschnittes als Konkurrent der Lithographie. Ganz plötzlich bricht die eigentliche politische Karikatur in Kreidelithographie im Charivari ab und wird teils durch die Lithographie mit der Feder, die dem Holzschnitt oft sehr ähnlich ist und damit verwechselt wird, teils eben durch diese Holzschnitte eine Zeit lang ersetzt, um dann wieder in der alten Technik der Kreidelithographie fortgesetzt zu werden.

Das erste Blatt (10) erscheint am 1. Februar 1834 und ist betitelt: „M. Chevassut, dernier actionnaire du Constitutionnel, portant ses derniers abonnés à la poste." Es stellt einen alten, dicken, gebrechlichen Herrn dar, dessen Büste bereits auf der dritten Deputierten-Vignette zu sehen war. Er kriecht auf seinen Stock gestützt, auf seinen kurzen dicken Beinen langsam daher, die Zipfelmütze tief über die Augen gezogen, in der Hand ein Bündel mit den letzten Zeitungsexemplaren. Das Blatt ist, wie die meisten nachfolgenden, in der nämlichen Technik ausgeführt, wie die Kopfvignetten dieser Zeit. Hart und ungeschliffen liegen die Striche, unverbunden miteinander, in Parallelschraffierung fast wie mechanisch hingestrichen, manche tote Fläche lassend, manches wieder zu sehr herausarbeitend, in der Formengebung plump, fast ungeschickt, ohne einen darunter sitzenden Körper, das Stoffliche manchmal ganz entsprechend

28. Nous appelons ça une badine . . . c'est pour badiner

40. Orang-Utan mit Kind

wiedergebend. Bedeutender erscheint das zweite Blatt (11) der Serie mit einer ganz trefflichen, geistreichen Karikatur auf Louis Philippe: „Le perroquet. Animal bavard, vindicatif et entêté". Als Kakadu sitzt Louis Philippe auf einer Stange, deren Querhölzer die Namen Valmy und Jemmappes tragen, zu deren Seiten je ein Freßnapf angebracht ist mit den Aufschriften „Pathée secrète" und „Pathée civile". Um den befiederten Leib ist das Band der Ehrenlegion geschlungen, auf den Flügeln sitzen Epaulettes, zwischen denen der Kopf mit dem hochgestellten Federschopf eingebettet ruht. „Bavard, vindicatif et entêté", das ist wirklich der Eindruck, den man von diesem Zwitterwesen zwischen Mensch und Vogel bekommt. Diese Verbindung zweier doch so verschiedener Wesen, die Verwendung des Menschen zum Tier und umgekehrt ist ganz unübertrefflich wiedergegeben. Es ist keine Grenze zu sehen, wo das eine, wo das andere anfängt oder aufhört. Man hat den Eindruck des Tieres ebensosehr wie den des Menschen. Wie z. B. — um vielleicht das Augenfälligste herauszugreifen — die Verbindung des Vogelschnabels mit der menschlichen Nase durchgeführt ist, oder der daruntersitzende Mund, oder die heimtückisch schlau zwinkernden Augen, das sind Dinge, die nur eine Meisterhand, wie die Daumiers zuwege bringen konnte. Die große Einfachheit des Aufbaues, das Negieren alles überflüssigen Details,

573. Weinendes Kind mit Spielzeug

die Unkompliziertheit der Strichbehandlung geben dem Blatt den Eindruck von etwas ganz Monumentalen. Ein weiteres Blatt (13) ist betitelt: „Prends garde, mon cher, la roche Tarpeïenne est bien près du capitole". Da steigt Louis Philippe einsam die Stufen zum Kapitol empor. Links neben der großen Treppe erhebt sich der Tarpeische Fels in seiner grotesken Form, von dem man im alten Rom die Vaterlandsverräter herabstürzte. Er ist in seiner drohenden Gestalt der Ausdruck dessen, vor dem Louis Philippe gewarnt wird. Eine unheimliche Größe und Ruhe umgibt den König, dessen unförmige, breitspurige Gestalt in ihrer prosaischen Menschlichkeit in diese öde Umgebung gar nicht passen will. Eine gewisse Spannung liegt in der ihn umgebenden Leere, eine Spannung, die wie ein lauerndes Ungetüm um ihn lagert, der eine Katastrophe folgen muß, eine Spannung, der man durch eine solche fast zu entgehen wünscht.

Eines der besten Blätter der Serie (18) ist betitelt: „Le Député ventrigoulard achevant ses fonctions législatives et digestives". Es zeigt einen Kammerdeputierten auf der Heimkehr nach beendigter Session, wie er in seiner ganzen trägen Körperfülle schlafend im Wagen liegt, an der Brust den unverdienten Orden, umwirbelt von dem heißen Staub der Landstraße. Man kann dieses unförmige Monstrum sich als den monumentalen Ausdruck der Trägheit kaum besser vorstellen. Und hinter ihm türmen sich auf den Wagen gepackt seine Erfolge, die er nach Hause bringt: „Préfecture pour mon fils", „Bureau de papier timbre pour ma bonne" etc.

Stilistisch bedeutet das Blatt einen gewissen Fortschritt. Noch sind wohl die Details in möglichster Einfachheit, beschränkt wiedergegeben, die Schraffierung ist sparsam angebracht, aber der Einzelstrich ist, wenn auch immer noch stark und hart genug, doch durchlaufender geworden, flüchtiger und bewegter scheint er hingesetzt und bewirkt so eine bedeutende Bereicherung des Lebens. Im Gesicht gerade mehren sich die runden, durchlaufend verbundenen geschwungenen Linien, die harten, immer von neuem ansetzenden Ecken verschwinden mehr und mehr. Immer wieder ist bis in die späteste Zeit bei Daumier die große, unmittelbarste Wirkung durch die einfachsten Mittel erreicht. Gleich das nächste Blatt (19), betitelt: „Cette chambre est trop sale", bietet uns die Bestätigung dafür. Auch hier alles möglichst unkompliziert, vielleicht mit etwas größerer Fülle an technischem Material, aber dieses Plus mit ebensolcher Einfachheit angewendet. Auch die größere Zügigkeit des Striches und die Geschlossenheit der Form tritt immer mehr zutage. Zwei folgende Blätter (20 und 21), „Madame Pairie" in zwei verschiedenen Momenten darstellend, sind vielleicht komplizierter durch die starken Kontrastwirkungen von Schwarz und Weiß und die dazwischen liegenden Nuancen. Auch kompositionell sind Schwierigkeiten bezüglich der Raumwiedergabe vorhanden, denen diese alte harte Technik im Holzschnitt noch nicht vollauf gewachsen war. — Louis Philippe ist oft das willkommene Ziel gewesen für die spitzen Pfeile der Karikaturisten. Philipon und Daumier gehörten wohl zu den ärgsten seiner Feinde und sie hören mit ihren Angriffen nimmer auf. So stellt ihn ein Blatt (22) der Serie dar, wie er, in die Tracht einer barmherzigen Schwester gekleidet, an ein Fenster tritt und einem Mann scheinheilig seine Bitte um ein Almosen für die Polizisten und Soldaten hinmurmelt, die den schauerlichen Mord in der Rue Transnonain auf dem Gewissen haben, den Daumier auf einem berühmten lithographischen Blatt der „Association mensuelle" für alle Zeit gebrandmarkt hat. Oder Louis Philippe hat sich als „Mademoiselle Monarchie" (27) verkleidet. Die Robe und der Kopfputz besteht aus ungezählten Banknoten. Er hält den Fächer vors Gesicht und grinst boshaft dahinter hervor, weil die Leute im Hintergrund ihn mit der größten Devotion grüßen und es nicht merken, daß das ihr eigenes Geld ist, mit dem er sich verschwenderisch kleidet. Gerade dieses Blatt zeigt wieder einen großen Fortschritt in Daumiers Stil. Die Bindung der Linien, der Ausdruck des Stofflichen, die freiere Belebung der Details, die Körperlichkeit der Formen hat bedeutend zugenommen. Dabei wird aber die Gesamtkontur nicht schwächer, im Gegenteil die Figur gewinnt an innerem Halt, und stark und fest, aber doch weicher und nachgiebiger gegen früher, wird sie von der Kontur umschlossen. Ein vortreffliches Blatt zeigt Louis Philippe (28), wie er mit einem Knüppel dasteht, während hinter ihm auf dem weiten Plan ein paar von seinen Opfern niedergeschlagen daliegen. Auch auf diesem Blatt all die Vorzüge der allmählichen Stilentwicklung. Die Härten verschwinden, die Detaillierung ist einheitlicher geworden und so das ganze übersichtlicher, klarer. Trotz der großen Einfachheit und des geringen Aufwandes an technischen wie an darstellerischen Mitteln wirken solche Blätter

41. Un chasseur de bonne maison

nie leer, sondern sie erzählen — indeß ohne literarischen Beigeschmack — uns kurz, aber prägnant und deutlich das Wesen, den Inhalt der Karikatur. Auf einem Haufen von Geldsäcken ist Louis Philippe eingeschlafen (30). Der Hut ist halb über das Gesicht gezogen, der Mund schnarcht weit geöffnet. Auf dem gewaltigen Tonnenbauch liegt ihm ein wohlgefüllter Geldsack, den seine Hand ängstlich umklammert; der scheint ihm nun ein schweres Alpdrücken zu bereiten und einen schrecklichen Traum zu verursachen, der oben rechts in den Wolken erscheint. Er sieht sich selbst als armen Mann, wie er vor ein Fenster tritt und die dort versammelten gekrönten Häupter Europas um ein Almosen angeht. Eine geistreiche Karikatur auf die drohende Republik ist ein Blatt (31), auf dem ein riesiger Republikaner kleine Kartenkönige auf einer Tischplatte umblasen will. Sie gehen im Gänsemarsch hintereinander und

65. Théâtre de funambules

jeder hat auf dem Rücken ein Kartenblatt mit seinem Wappen. „Rois de l'Europe, tenez vous bien. Le mois de juillet ne vous vaut rien." Mit diesen Worten warnt der Republikaner die gefährdeten Könige. Ein treffliches Blatt: „Machine législatifère de la monarchie représentative" (32) zeigt uns die Karikatur Louis Philippes als „Roi poire", ursprünglich eine Erfindung Philipons, wie ihn Daumier schon auf seinem ersten bedeutenden lithographischen Blatt, den „Masken von 1831", dargestellt hat. Mit ganz wenigen Strichen ist die tote Frucht der Birne zu einem lebendigen, charakteristischen Porträt Louis Philippes geworden. Eine Parallele zu dem Blatt „Le perroquet". Dort ein Zwitterding zwischen Mensch und Tier, hier ein solches zwischen Mensch und toter Materie. Eine zeitgemäße Illustration zu Lafontaine's bekannter Fabel „L'aveugle et le paralytique" gibt Daumier in dem Holzschnitt: „Le système aveugle et la diplomatie paralytique" (33). Auf des blinden Louis Philippes breiten Schultern reitet der lahme Talleyrand mit den Krücken unterm Arm; beide über einen steinigen, holperigen Weg, einem tiefen

59. Madame veut-elle me faire l'honneur de danser avec moi?

Abgrund entgegen, dem sie wohl nicht entgehen werden. Oder Louis Philippe und Persil schlagen mit schweren Beilen auf ein Faß (34) ein, dessen gärender Inhalt mit den „idées républicaines" ihnen ins Gesicht spritzt. Und das letzte Blatt (35) zeigt uns Louis Philippe in einem Krankenstuhl liegend, in einem langen weißen Mantel und der Nachtmütze auf dem Kopf. Neben ihm steht der General Excelmans, der seinen Puls fühlt: „L'Europe peut dormir tranquille; ce ne sera rien, Dieu protège la Françe."

Überblickt man noch einmal die Reihe dieser frühen Holzschnittwerke, zu denen auch einige Vignetten im Charivari, die später zu besprechen sind, gehören, so lassen sich folgende Hauptmomente des frühen Stils feststellen: Zuerst der harte, kräftige, abgeeckte, noch etwas hölzerne Strich, die wenig malerische, ja fast plastisch zu nennende Behandlung der Formen, die starke Betonung des Linearen, das Arbeiten mit großen, oft noch wenig belebten Flächen, die starken Kontrastwirkungen zwischen Schwarz und Weiß, die einfachen Parallelschraffierungen, das Negieren alles überflüssigen Details. Später dann das allmähliche Runden des Striches, das Zusammennehmen und das Durchlaufende desselben, die Erweichung und Dehnbarkeit der Kontur. In der Sujetbehandlung ist stets eine starke Drastik vorhanden, die später nicht mehr so offensichtlich hervortritt, die aber schon jetzt ohne aufdringliche Mittel arbeitet und stets in

67. Salle des pas-perdus

künstlerischen Grenzen bleibt. Vergleicht man diese Blätter Daumiers mit ähnlichen anderer Künstler, so sieht man diese seine künstlerischen Vorzüge sofort. Dort eine detaillierte Kleinarbeit, ohne Nuancen, ohne eine persönliche Note, hier dagegen stets — auch in schwächeren Stücken — ein gewisser Zug ins Große; kein Zerfallen der Einzelformen und der ganzen Komposition, sondern immer ein festgefügtes geschlossenes Gesamtbild. Man kann sagen, bei Daumier sei nie ein Strich zu viel, stets sei alles scharf abgewogen. Und dies trotz des enormen Temperamentes, das der Künstler besaß. Und diese zwei so gänzlich konträren Eigenschaften, das Temperament und die Selbstzucht, wodurch konnten diese beiden divergierenden Momente nebeneinander bestehen, ja sich sogar gegenseitig unterstützen und fördern? Das ist nur durch den geläuterten Geschmack möglich, den Daumier seit seiner Jugend besaß und den er bis an sein Ende bewahrte. Nur dieser kultivierte Geschmack kann diese scheinbare Unlogik in Daumiers Kunst als größten Vorzug erscheinen lassen.

Die Person des oder der Holzschneider dieser 26 großen politischen Blätter ist unbekannt und kaum festzustellen. Sie sind ebenso wie die Kopfvignetten des Charivari mit den Deputiertenbüsten noch in der alten Technik ausgeführt. Es sind unzweifelhaft noch sogenannte „Liniennachschnitte“. Kaspar Braun nennt diese Technik „auf das Jahr“ nicht „über Hirn“ an-

70. Départ d'une famille parisienne pour la fête de Saint-Cloud

wenden, d. h. die Linien werden mit den weichen Fasern geschnitten, nicht gegen diese. Diese Technik blieb noch lange Zeit nach der Einführung der neuen durch Thompson 1818 in Frankreich und Deutschland gebräuchlich. Gerade bei den Holzschnitten Daumiers dieser frühen Zeit wird es recht fühlbar, wie wenig diese alte Technik sich mit den künstlerischen Problemen des Zeichners eigentlich vertrug und wieviel Feinheiten von Daumiers Kunst durch sie verloren gingen. Rein technisch genommen bedeuten diese Holzschnitte ausnahmslos nichts Gutes und was an ihnen gefällt, ist einzig und allein Daumiers große künstlerische Kraft.

Hier wäre vielleicht der geeignete Platz für eine interessante Erscheinung, welche sich mit dem eben Gesagten etwas berührt.

Es gibt ein Buch: „La Caricature française à Londres", das 1836 in London erschienen ist und das einige Holzschnitte nach Daumiers Lithographien in der „Caricature" bringt. Das erste Blatt trägt den Titel: „Ah, tu veux te frotter à la Presse, Philippe!!" und ist als Lithographie am 3. Oktober 1833 erschienen. Es stellt Louis Philippe dar, wie er von einem Arbeiter unter eine Presse geschraubt worden ist und nun elend zusammengequetscht wird. Ein zweites Blatt stellt den Deputierten Sébastiani vor und ist eine Kopie nach der am 13. Juni 1833

631. Robert-Macaire usurier

in der „Caricature“ erschienenen Lithographie; es folgt der Deputierte Barthe, dessen Karikatur erwähntes Blatt als Lithographie am 18. Juli 1833 bringt. d'Argout, von dem das lithographische Original am 11. Juli 1833 in der „Caricature“ abgedruckt ist, ist der dritte. Den Schluß dieser Folge machen zwei Kopien nach berühmten lithographischen Blättern Daumiers. Die erste, „Vous avez la parole, expliquez-vous, vous-êtes libre“, die zweite „C'était vraiment bien la peine de nous faire tuer“. Das sind die 6 Blätter, die direkte Kopien in Holzschnitt nach den Lithographien Daumiers sind. Sie sind alle in sehr sorgsamer und sauberer Technik ausgeführt, der Holzschneider war bemüht, die Einzelheiten der Originale möglichst genau wiederzugeben. Licht- und Schattenpartien sind mit großer Sorgfalt behandelt, aber gerade durch diese möglichst treue Nachbildung wirken die Blätter trocken, kalt und leblos. Das Persönliche, das Daumier den Szenen und Figuren mitzuteilen imstande war, das ist vollständig verschwunden; man spürt zu sehr die Technik heraus, Geist und Temperament, das Gefühl für das Dargestellte, der innere Zusammenhang, das seelische Erleben ging verloren. Dadurch sind derartige Nachbildungen Daumier'scher Originale diesen selbst gegenüber fast gänzlich wertlos. Sie haben höchstens ein kulturhistorisches Interesse, aber kein künstlerisches. Ähnlich geht es auch mit einer Holzschnitt-Nachbildung von Daumiers berühmtem Gemälde „L'ivresse de Silène“, die am 8. Juli 1860 in „Le Temps“, einer kurzlebigen, von Gavarni redigierten Zeitschrift abgedruckt wurde. Die bewegtere Linienführung, die damals in Daumiers späterem Schaffen hervortritt, darf nicht über

68. L'héritier en espérance

die Mängel auch dieser Kopie hinwegtäuschen. So sehr der Holzschneider — in diesem Falle Trichon — auch bemüht war, die ganze Fülle reichsten Lebens und temperamentvoller Bewegung des Originales getreu wiederzugeben, so bleibt es doch nur eine trockene Kopie.

Nach den großen politischen Blättern im Jahre 1834 und den Kopfvignetten des Charivari tritt eine größere Pause in der Benützung des Holzschnittes zur künstlerischen Ausschmückung der Zeitschrift ein. Erst 1838 stellen sich kleine Vignetten ein, die in den Text verstreut werden, wahllos ohne Zusammenhang mit diesem. Allmählich regt sich das Bedürfnis stärker nach einer solchen unterhaltenden Bereicherung des Blattes, und so liefern die künstlerischen Mitarbeiter eine große Anzahl solch reizender Vignetten, die bis in die späten 40er Jahre immer und immer wieder abgedruckt werden, im Charivari sowohl wie in andern illustrierten Büchern, von denen eine große Anzahl plötzlich wie Pilze aus dem Boden schießt. Wie schon in der Einleitung entwickelt wurde, haben wir bis in die 30er Jahre des 19. Jahrhunderts eine nicht sonderlich gut entwickelte, künstlerische Anwendung des Holzschnittes. Hier erst setzt er wirklich ein und zwar findet er die weiteste Verbreitung dadurch, daß die kleinen Holzschnittvignetten in einer Anzahl von Büchern, die Philipon bzw. Aubert herausgaben, stets wieder als Buchschmuck verwendet

623. Robert-Macaire dans une affaire en communauté

werden. Gavarni, Grandville, Monnier, Traviès, Adam etc. etc. stellen ihre Kunst in den Dienst dieser nützlichen Sache. Aber allen voran, was künstlerische Qualität anbelangt, schreitet Daumier. Eine Unmasse von Holzschnittvignetten bringt er in diesen ersten Jahren des Aufblühens dieser Technik. Die meisten sind kleine von überschäumendem Geist und Temperament erfüllte Meisterwerke seiner Hand. Sie sind witzig, lebensprühend hingeworfen, wie geistreiche Einwürfe eines sarkastischen Menschen. Daumier zeichnete diese kleinen Dinge wohl nie auf direkte Bestellung, sondern sicherlich als kleine Reflexe seiner jeweiligen Laune und Stimmung. Und er fand zum Teil gute Holzschneider, die seinen Originalen kaum etwas wegnahmen oder dazugaben. Wann nun diese kleinen Zeichnungen geschaffen sind, das läßt sich natürlich schwer sagen. Nach dem ersten Abdruck im Charivari oder in illustrierten Büchern kann man nicht gehen und manche Vignette, die erst 1840 erscheint, mag schon ein paar Jahre früher entstanden sein. Man muß sich da, wohl oder übel, mit Stilkritik behelfen. Es gibt eine Reihe von Vignetten Daumiers (76—98), die kleine Figuren wiedergeben, denen ein riesiger Kopf mit stark karikiertem Gesicht auf einem ganz kleinen Körperchen sitzt. Das sind nun Zugeständnisse an das Publikum, die Daumier schon in dieser Zeit machen und in den 50er Jahren gar manchesmal wiederholen mußte. Das Publikum begriff eine solche Karikatur, die mit übertriebenen Mitteln arbeitete, weit eher, als eine solche, bei der man sozusagen zwischen den Zeilen lesen mußte, um die Feinheiten, den Geist der Sache verstehen zu können. Man darf diese Geschmacksverirrungen deshalb nicht so sehr dem Künstler wie der Zeit aufs Konto setzen. Stilistisch sind

55. Le galop à la barrière du maine

diese Vignetten, die größtenteils 1839 zum erstenmal erschienen, in der Entwicklung ziemlich nahe an die Deputiertenköpfe zu reihen. Sie zeigen noch vielfach die charakteristischen Merkmale von diesen: die harte einfache Konturlinie, das starke Herausheben und Betonen des Einzelzuges. Aber trotzdem auch hier schon die ganze Charakteristik des Dargestellten. Das ist eben vielleicht der höchste künstlerische Wert dieser frühen Holzschnitte, daß die Mittel zu dem erreichten Ausdruck in einem solchen Verhältnis stehen.

Zu dieser Stilepoche gehört noch eine Reihe von Holzschnittvignetten, die man Stilleben betiteln möchte und einige Darstellungen von Tieren (99—110). So einfach manches dieser kleinen unscheinbaren Stücke ist, so bedeutend ist der künstlerische Geschmack, die Natürlichkeit und Ungezwungenheit der Wiedergabe. Eine Rübe, ein Kürbis, ein Glas mit Gurken, das hat Daumier mit derselben Kunst und derselben Liebe gezeichnet, wie vielleicht eines seiner bedeutenden politischen Blätter, die eine künstlerische Tat bedeuten. Aber er weiß gar wohl, daß er hier Anspruchslosigkeit herrschen lassen muß. Gewiß ist auch hier sein Stil unverkennbar, aber er versteht es eben glänzend, seinen Stil mit der naturalistischen Wiedergabe zu paaren. Und das unterscheidet ihn wieder von seinen Kollegen. Nur einem solch feinen, künstlerisch denkenden Geschmack ist es möglich, derartigen Kleinigkeiten zu einer künstlerischen Bedeutung zu

37. Menagerie auf dem Mond

verhelten. Manche dieser Stücke sind signiert, manche nicht; und es gibt dazu gerade in dieser Art eine Anzahl Nachahmungen, die sich aber eben durch ein gewisses Nichtkönnen, durch einen Grad von Lieblosigkeit von den Stücken Daumiers unterscheiden, der für ihn selbst ganz unmöglich ist. Nur eine sehr intensive Beschäftigung mit Daumiers Kunst ermöglicht es, solche Dinge mit völliger Bestimmtheit erkennen zu können. Es spielt da natürlich wieder die Frage herein, inwieweit der Holzschneider noch in solch einem Stück mit dem Künstler richtig zusammenarbeitet, inwieweit er das Original getreu reproduziert.

Aber allmählich ändert sich doch der Stil bedeutend. Der Kopf eines Richters (605) ist bezeichnend für diese Wandlung, für diesen Übergang, diese stilistische Zwischenstufe. Noch haben wir die scharf umrissene, etwas hölzerne Kontur, selten nur unterbrochen, noch haben wir an vielen Stellen eine gewisse Kargheit der Linien, ein Negieren des Details. An anderen Stellen dagegen, sozusagen im Inneren des Gesichtes, haben wir mehr Leben, weichere Formen; die Linien sind nicht mehr streng und gerade, sondern leicht geschwungen, detaillierter, zitteriger, ohne aber dadurch an Kraft zu verlieren, denn durch das innere Leben gewinnen sie eher an Halt und Elastizität. Die seitwärts abstehenden Haare z. B. sind nicht mehr schematisch nebeneinander gelegt, sondern sie flattern seitwärts frei in der Luft. Und trotz der Erweichung der einzelnen Linie haben wir keinen Verlust an Plastik oder an räumlicher Perspektive zu beklagen, im Gegenteil, beides wird stärker in den Vordergrund gedrängt als früher. Besonders

38. La ville Krrrrrrrrtvlmf bdhqdnqzx

mag zu dem allen der Umstand beitragen, daß hier die neue Technik angewendet ist. Und noch einen Schritt weiter, und wir sehen an einigen Vignetten abermals eine Bereicherung der Einzelform! Daumier prägt einzelnen Gesichtszügen z. B. ganz seinen eigenen Stempel auf. So sind besonders charakteristisch die spitz nach oben laufenden, dort scharf ums Eck abbrechenden Linien der Augenbrauen, oder der stark betonte Zug vom Nasenflügel zum Mundwinkel, die sogenannte Kummerfalte, oder auch die stark pointierte Nase und noch manches andere. Mit solchen charakteristischen Formen schafft sich Daumier seine Typen, die er bis zuletzt beibehält und die nur seiner Kunst eigen sein können. Wichtige Beispiele für diese Etappe seines Schaffens sind der „Geizhals" (672), „Zwei pfeifenrauchende Männer" (484), der „Kranke auf dem Nachtstuhl" (467), „Seiltänzer" (665), Darstellungen von Pierrots, „Don Quichote" (675), Figuren von Reitern etc. etc. Das sind alles, jedes für sich, kleine Kabinettstücke einer meisterlichen Zeichenkunst. Technik und Geist reichen sich in diesen kleinen unscheinbaren Stücken die Hand und erzielen dadurch stets den Eindruck hoher künstlerischer Kultur. Immer lockerer und leichter wird der Strich, immer mehr an Leben und Selbstverständlichkeit gewinnt die Form, dabei aber bleibt alles so einfach und unkompliziert im Grunde wie auf Daumiers ersten Holzschnitten. Mit einem Wort, der Stil Daumiers wird in den Jahren 1838 und 1839 um ein Bedeutendes reifer, und das zwar in Verbindung mit seinem lithographischen Œuvre, das ebenfalls in diesen Jahren eine Umwandlung erfährt.

662. Initiale U

Um einige Jahre, bis 1834, muß man zurückgreifen, um eine Serie von Illustrationen sich stilistisch entwickeln zu sehen, die Daumier für die ersten Jahrgänge der sehr seltenen „Chronique de Paris“ 1834—1836 zeichnete (41—75). Es sind über 30 Stück, die von 1839 an in verschiedenen Büchern und Zeitschriften erscheinen und von denen oft nur Teildrucke erschienen sind, oder die auf einem neuen Holzstock geschnitten wurden. Verfasser besitzt eine Serie von sechs großen Bilderbogen, „Musée parisien“, in Berlin herausgegeben, auf denen 32 von diesen Holzschnitten abgedruckt sind, und zwar ist einer derselben (71) nur hier und in der zweiten Auflage des „Vocabulaire des enfants“, also auf einem späteren Abdruck, vollständig wiedergegeben, während der Erstdruck in der Erstauflage des „Vocabulaire des enfants“ ein wichtiges Stück desselben einfach ausspart. (In der „Chronique de Paris“ ist dieser Holzschnitt überhaupt nicht abgedruckt.) Es wirft dies ein grelles Licht auf die Willkür, mit der diese Illustrationskunst behandelt wurde. Diese Abzüge auf den Bilderbogen sind zum Teil ganz ausgezeichnet und übertreffen manchmal die früheren Abzüge im „Vocabulaire des enfants“ ganz wesentlich an Kraft und Ton. Letztere Tatsache, daß die späteren Abzüge oft die besseren sind als die Erstabzüge, kann man übrigens sehr häufig beobachten.

380. Portière mit Holzstamm

Seit den politischen Holzschnitten im Charivari 1834 wandte sich Daumier ganz der Schilderung des Bürgers zu. Nur in den 50er Jahren illustrierte er hie und da noch aktuelle Ereignisse. Der Pariser Bürger und auch der Franzose der Provinz gab damals noch einen eigenartigen Typus ab, dem man heute nur mehr ganz selten, höchstens im armen Volk noch begegnen kann. Man hat sich über diese an sich harmlosen, für die Gegenwart aber so bedeutenden Karikaturen wohl kaum geärgert. Man erkannte sicherlich damals schon bis zum gewissen Grad, was der Künstler damit schuf. Heute freilich steht man mit ganz anderem Interesse vor diesen Dingen und sieht sie noch viel mehr unter einem anderen Gesichtspunkt an. Allerdings achtete man nur auf seine Lithographien und späterhin auch vielleicht noch auf seine Malerei. Heute aber, wo sich das Verständnis für Graphik immer mehr verbreitet, wird man auch all diese kleinen Holzschnitte des Meisters mehr und mehr zu schätzen wissen. Bilden sie doch auch eine wichtige Ergänzung zu seinem sonstigen Werk. Sind diese Holzschnitte auch nicht als direkte Originale von Daumiers eigener Hand anzusehen, so spürt man doch seine starke Hand sehr durch. Man kann sich vorstellen, daß er gerade in diesen kleinen, sicherlich rasch hingeworfenen Zeichnungen, manchmal mehr Eigenes gegeben hat als in einer seiner Lithographien. Sie bieten gerade einen guten Einblick in das intime Schaffen, man merkt fast an jedem Stück die ungestörte Freude daran. Sie muten an, wie Glossen zum täg-

lichen Leben, wie rasche Eintragungen in sein Notizbuch. Oft könnte man glauben, Daumier sei auf der Straße stehen geblieben und habe rasch solch eine kleine Skizze in sein Buch gezeichnet, so im Vorübergehen, wie man eben rasch verfliegende Impressionen aufnimmt. Oder es können Gedanken sein, die seine lebendige Phantasie streiften, und die er rasch auf das Papier bannte.

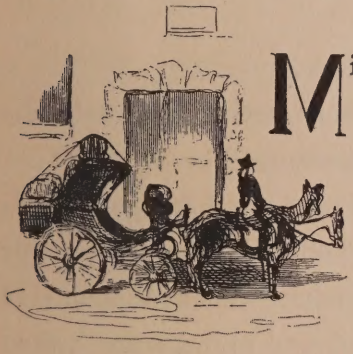
Von 1839 an zeichnet Daumier für den Charivari die „Mœurs conjugales", eine Serie von 60 Lithographien, die zusammen mit einigen anderen ähnlichen Folgen die köstlichste, humorvollste und dabei tiefste Schilderung des Lebens des Bourgeois bildet, die jemals davon gemacht wurde. Als eine Art Vorläufer davon könnte man die Daumier'schen Holzschnitte in der „Chronique de Paris" ansehen. Die Illustration „Des gens endimanchés" führt uns an einem schönen Sonntag-Nachmittag ins Bois de Boulogne hinaus, wo sich die Pariser Bourgeoisie in Massen ergeht, wo sie unter Bäumen sitzt, wo der Kaufmann den Grand-Seigneur spielt, wo man ausruht von all den kleinen Sorgen der Woche, des täglichen Lebens, um sich morgen wieder in das ewige Einerlei des Alltags zurückzustürzen. Oder in dem Blatt „Toute une famille" finden wir die Bürgerfamilie beim Mittagsmahl versammelt, Mann, Frau, Kind, Hund, Katze und Papagei, in Eintracht oder in Zwietracht miteinander beschäftigt. Es ist ein Stück, ein wichtiger Moment im Leben des Bourgeois. Oder Daumier macht sich über die „Soldats de la garde nationale au corps-de-garde" lustig. Er stellt sie dar in jener wichtigtuerischen Komik, in jener gemütlichen Altväterlichkeit, wie sie in Deutschland Spitzweg geschildert hat. Man sieht den braven Bürger vor jeder glänzenden Uniform einen devoten Bückling machen, oder ein paar alte häßliche Blaustrümpfe sich über eine nackte Venus im Garten des Luxembourg entrüsten. Man sieht ein recht unerwartetes Vaterglück in Gestalt von Drillingen, und dann wieder, wie sich solche Rangen auswachsen können und Mensch und Tier quälen. Daumier führt uns in den Ballsaal, ins Theater, wo auf der Galerie das Publikum seine Meinungen etwas frei kundgibt, oder in den Gerichtssaal, wo Glück und Unglück zu gleichen Teilen herrscht. Die Besucher des Louvre, die Leute, die durch das Spiel in der Lotterie reich werden wollen, wieder solche, die stets ihr ganzes Leben lang Bettler gewesen sind: das alles schildert uns hier Daumier in seiner beredten Sprache. In Daumiers Holzschnittœuvre bilden diese Stücke den ersten Blättern im Charivari gegenüber einen gewissen Fortschritt. Meist mit der Signatur Daumiers verzeichnet, und auch vom Holzschneider signiert, bilden sie ein ganz einwandfrei echtes Material. Gerade für den schon wiederholt besprochenen Fall, daß Holzschneider und Künstler sich nicht immer ganz vertragen, ist diese Serie von 33 Holzschnitten in der Unterschiedlichkeit des Aussehens sehr lehrreich. Zum Beispiel das Blatt „Paroles d'amour" (63) ist im „Vocabulaire des enfants" derart beschnitten, daß dort die Signatur Daumiers links unten wegfällt. Die Zeichnung wurde auf dem Holzstock nun so stark verschnitten, daß es schwer hält, Daumier als wirklichen Autor anzunehmen. In der „Chronique de Paris" und auf dem Bilderbogen Nr. 5 des „Musée parisien"

36. Fliegende Menschen

hingegen ist links die Signatur noch abgedruckt und so ist Daumiers Autorschaft gesichert. Nicht viel anders geht es mit einer anderen Illustration (46), welche anscheinend aus Platzmangel im „Vocabulaire" in zwei Hälften abgedruckt ist, von denen die linke die Daumier'sche Signatur trägt, die rechte aber wiederum so schlecht geschnitten ist, daß man an Daumier nicht recht glauben möchte. Abermals helfen hier die wertvollen Bilderbogen des „Musée parisien" und die Erstdrucke in der „Chronique de Paris". Hier ist der Platz für einen sehr interessanten derartigen Fall der gänzlichen Verschneidung der Zeichnungen Daumiers durch den Holzschneider. Im „Vocabulaire des enfants" gibt es eine Anzahl Vignetten — es mögen ca. 20 sein —, welche stark an Daumier erinnern. Von diesen Vignetten sind einige in einem 1840 erschienenen Büchlein „Robert-Macaire et son ami Bertrand" etc. wieder abgedruckt, ebenso in „Historiettes et images" und „L'age d'or", die meist Wiederholungen aus dem „Vocabulaire des enfants" enthalten. In dem sehr zuverlässigen Werk von Vicaire, Manuel de l'amateur de livres illustrés du XIX^e siècle, Bd. VI, Col. 1146/47 heißt es ausdrücklich über das Robert-Macaire-Büchlein: Vignettes de Daumier gravées sur bois dans le texte. In einem Katalog der Daumier'schen Holzschnitte diese Vignetten aufzunehmen, erscheint dem Verfasser unzulässig, da sie, selbst wenn sie sicher von Daumier herrühren, dessen Stil und Hand so wenig erkennen lassen, daß sie nicht mehr als Originale anzuerkennen sind. Das, was den Verfasser stets wieder zurückschreckt, bei diesen Holzschnitten Daumiers Autorschaft für glaubwürdig zu halten, das ist der

Umstand, daß zur selben Zeit das nämliche Buch eine große Anzahl gut geschnittener Originalvignetten Daumiers schmückten, welche seinen Stil rein wiedergeben. Es ist kaum anzunehmen, daß sich Daumier, der sich seines künstlerischen Wertes damals doch bereits vollauf bewußt geworden war, diese Mißhandlung seiner Kunst ohne Gegenwehr gefallen ließ. Und er hätte mit seinem berechtigten Widerspruch bei seinem Verleger Aubert, unter dem diese Vignetten zum erstenmal gedruckt worden sind, doch ganz sicherlich Erfolg gehabt.

Stilistisch an die Holzschnitte der „Chronique de Paris" reihen sich einige Illustrationen (36—40), die Daumier für das „Journal des enfans" zeichnete. In vier Holzschnitten zu der Geschichte „Aventures amphibies de Robert-Robert et de son fidèle compagnon Toussaint Lavenette" schildert uns Daumier die interessanten Phantasiegestalten der Mondbewohner: Gewaltig große Menschen mit großen Flügeln, aber sonst wie normale Erdenbewohner; die wunderbare Stadt Krrrrrrrtvlmfbchqdnqzx und ihre fliegenden Einwohner und deren Verkehrsverhältnisse, ihre Wägen, die von riesigen geflügelten Insekten durch die Luft gezogen werden. Daumier hat den reizvollen Schilderungen des Erzählers mit seinen phantastischen Zeichnungen einen äußerst wertvollen Schmuck verliehen. Dann hat er noch in demselben „Journal des enfans" zu der bekannten Erzählung „Le dernier des Fitzgerald" eine köstliche Illustration geliefert, die in seinem frühen Holzschnittwerk vielleicht das Bedeutendste ist. Er zeigt hier mit kraftvollem Naturalismus und mit erstaunlicher Formvollendung die berühmte Rettung des Kindes durch den Orang-Utan aus der Feuersbrunst. Dieser Holzschnitt deutet technisch und in der großen einfachen Auffassung bereits auf die später zu besprechenden Holzschnitte der „Némésis médicale".



293. Postkutsche

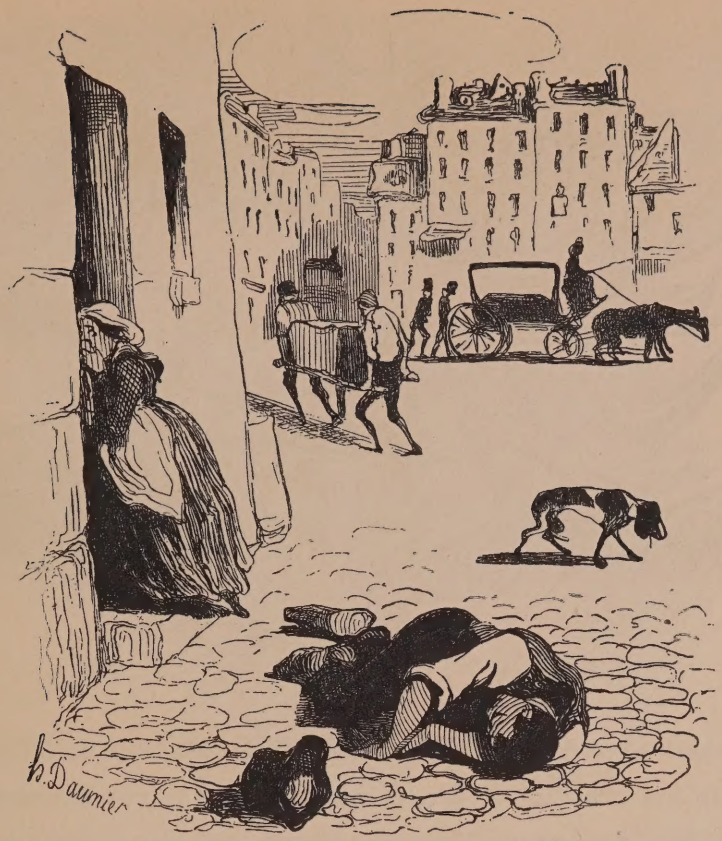
Mit den Holzschnitten im „Journal des enfans" tritt Daumier zum erstenmal in die Reihe der Buchillustratoren. Bis jetzt waren es sowohl im Charivari wie in den späteren Nachdrucken dieser Holzschnitte Zeichnungen, die nie im Zusammenhang mit dem Text standen, die frei und unabhängig jederzeit wahllos in den Text eingestreut werden konnten. Nun aber, um das Jahr 1840, begann man darauf aufmerksam zu werden, daß Daumiers charakteristische Kunst sich wohl zur Buchillustration eigne. Immer noch schmückte man den Charivari und andere Bücher und Zeitschriften, wie das Musée comique, Le Salon de 1839, Paris au XIX^e^ siècle, Le grand magasin d'images, Historiettes et images, Muséum parisien etc. mit den köstlichen Vignetten von Daumier und anderen. Aber nun sollte diese feine Kleinkunst einem „reellen" Zweck zugeführt werden, der Illustration. In der Einleitung ist darauf hingewiesen worden, auf welchem künstlerischem Niveau die damalige Holzschnittillustration in Frankreich stand. Am Anfang der 30er Jahre stand sie noch nicht hoch, und gerade dieser Zeit

129. Glaukus

mit solch bedeutenden Mitarbeitern, wie Daumier einer war, sollte es vorbehalten sein, die Holzschnittillustration allmählich zu einer ganz bedeutenden Höhe heraufzuführen.

Zeitlich das erste dieser illustrierten Bücher ist die 1840 erschienene zweibändige „Némésis médicale", eine Folge von 25 scharfen Satiren, mit denen François Fabre die damalige Pariser medizinische Welt geißelt. Daumier hat zu jeder Satire eine oder mehrere Illustrationen (111 bis 139) gezeichnet, die dem Text in Kunst und Geist ebenbürtig sind und manche der besten Holzschnitte Daumiers darstellen.

Die erste Abbildung, wiederholt abgedruckt, gehört nicht zu diesen besten Stücken. Es zeigt die Satire als Furie, wie sie mit brennender Fackel und geschwungener Peitsche auf einen zu Boden gestürzten Arzt tritt, während im Hintergrund die Ärzte davonfliehen. Der Holzschnitt ist gleichsam als Motto dem ganzen Werk vorangesetzt, um dessen Zweck und Art gleich zu kennzeichnen. „Souvenirs du choléra morbus" ist die vierte Satire betitelt. Daumier zeichnet dazu ein Blatt von großartigem Stimmungsgehalt. Im Vordergrund auf dem Straßenpflaster

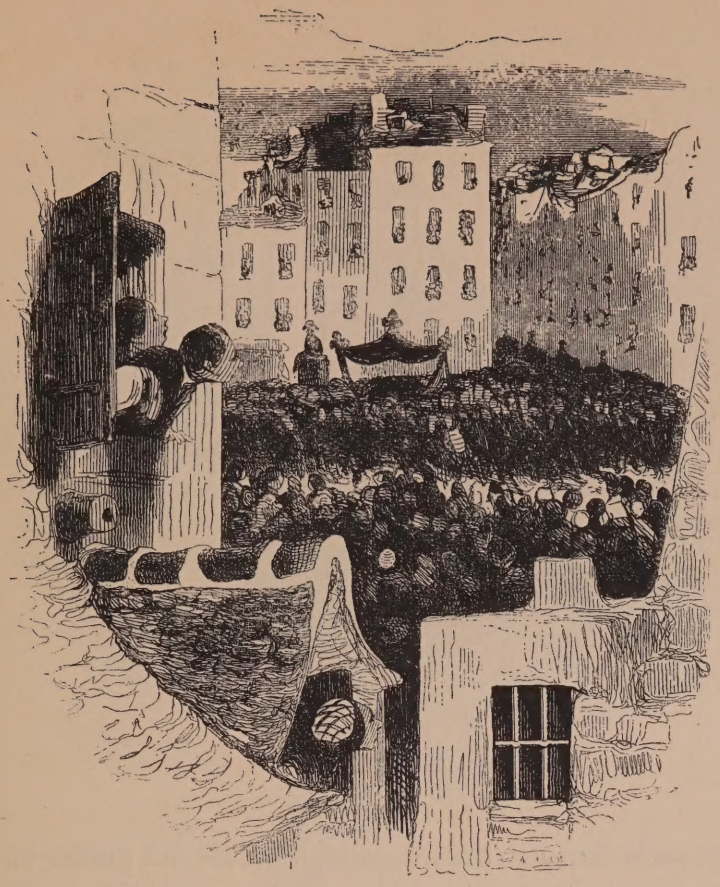


115. Cholera-Morbus

liegt ein Toter, den die schreckliche Krankheit dahingerafft. Daneben flieht eine Frau ängstlich in ihr Haus, den furchtsamen Blick auf den Leichnam gerichtet, die Schürze vor den Mund haltend. Dahinter breitet sich der weite kahle Platz aus, belebt nur von einem traurig dahinschleichenden Hund und im Hintergrund von ein paar Totenwagen und Männern, die eine Totenbahre tragen. Eine ungeheure Leere und Öde erfüllt den weiten Platz. Nur die dunklen gespenstigen Silhouetten dieser traurigen Zeugen einer Schreckenszeit gleiten langsam und tonlos vorbei. Ein schreckliches Reich des Todes! — Oder man sieht über einige Dächer und Hausmauern hinweg auf einen großen Platz, den eben ein langer Trauerzug überquert. Den prunkvollen Leichenwagen umgibt eine tausendköpfige wogende Menschenmenge. Die Raumdarstellung auf diesem Blatt ist frappant. Mittels etlicher Linienüberschneidungen führt Daumier den Blick sofort in den Mittelgrund zu der Menge, und dann kommt ein ganz schmaler Streifen Boden und man ist im Mittelpunkt des Bildes, beim Totenwagen. Mit einer ganz einfachen, aber desto größeren Geschicklichkeit nützte Daumier hier die Technik zur Raumgestaltung aus. — Ein Landarzt wird von einem kleinen Büblein durch den strömenden Regen zu dem entlegenen Hause

128. Hospitalinterieur

geführt, oder man sieht einen phantastischen Tanz dreier Flaschen mit Totenköpfen auf einem Haufen von geleerten Austernschalen. Ein Holzschnitt führt in das Zimmer eines Hospitals, wo auf einem ärmlichen Strohlager zwei Menschen liegen, der eine bereits in den letzten Zügen, vielleicht auch schon tot, der andere schwerkrank neben ihm, den verzweifelten Blick auf seinen unheimlichen Nebenmann gerichtet. Man sieht Professoren auf dem Katheder als Papageien und die Hörer als Esel gläubig zuhörend, man sieht den Familienvater seinen Sproß dem Phrenologen vorführen, der ihm natürlich alles mögliche vorschwindelt, oder Daumier führt auf einen Verbandplatz neben dem Kampfgetümmel, oder in die Sitzung eines Hypnotiseurs. Stets wieder ist der entscheidende Moment herausgegriffen, der die Fehler der Karikierten am schärfsten brandmarkt. Technisch bedeuten diese Holzschnitte einen sehr großen Fortschritt. Früher in der „Chronique de Paris", im „Journal des enfans" etc. waren doch noch starke Unterschiedlichkeiten zu bemerken, einmal waren bereits weiche Linien mit feiner nüancierter Licht- und Schattenbehandlung da, dann kamen wieder solche, die nicht viel weiter fortgeschritten schienen als die frühen Blätter. Freilich war der ganze Stil schon viel reifer geworden, und Daumier sowohl wie die Holzschneider hatten sich schon sehr in Technik und Material hineingelebt, aber das erste eigentlich Gute kommt erst mit diesen Holzschnitten der „Némésis médicale" heraus. Hier ist alles schon auf einen gewissen, malerisch weichen Ton gestimmt; es kommt Licht und Luft, ja fast Farbe in diese Schwarz-Weißkunst. Und zwar wird alles, im Gegensatz zu früher, jetzt durch die Linie erzielt. Früher wurden Raum und Plastik durch die Fläche gegeben, jetzt erzielt man Perspektive und Körperlichkeit durch die Linie. Das Analogon findet man bei den



120. Trauerzug

Lithographien dieser Zeit. Auch hier herrschte zuerst die Fläche vor, der einzelne Strich wurde förmlich zugedeckt. Er war kaum sichtbar und wenn, so war er verschwommen, verwischt, unklar. Er war eben ein Teil dieser Fläche geworden, nicht deren Begrenzung. Nun aber um das Jahr 1840 vollzieht sich auch bei der Lithographie eine starke Umwandlung, der später nochmals solche folgen werden. Jetzt tritt der Strich allmählich mehr heraus, er unterbricht und belebt die Fläche, zugleich aber festigt er sie auch. Ähnliches gilt auch für die Holzschnitte, wiewohl dabei zu bedenken ist, daß die Technik an und für sich der Linie mehr zu statten kommt. Als Holzschneider zeichnet bei den meisten Stücken der „Némésis médicale" A. Plon, der sich dabei einer bereits viel entwickelteren Technik bedient. Gerade dieser Fall der erwähnten Illustrationen lehrt, daß auch manche Holzschneider zum Teil recht tüchtige Künstler gewesen sein können. Denn allmählich lebten sich diese Leute mehr und mehr in die Technik und auch in des zeichnenden Künstlers Eigenart ein. Jeder Strich wird jetzt auch vom Holzschneider mit viel mehr Freiheit und Sicherheit hingeworfen. Wenn das nicht gar zu unkünstlerisch klänge, könnte man sagen, die Holzschneider haben sich allmählich für gewisse Details, die auf jedem Blatt

133. Kochender Arzt

wieder vorkommen, gewisse Schemen herausgebildet, die sie mit großer Zuverlässigkeit handhaben können. Der Aufwand an rein Technischem wird mit seiner Vervollkommnung natürlich immer üppiger, wenn auch die Technik nicht gerade kompliziert zu nennen ist. Das Wichtigere wird natürlicherweise jetzt mehr hervorgehoben als früher, wo ein Blatt fast durchweg gleichmäßig behandelt wurde. Ein Hauptmoment ist das starke Betonen des Raumes, der Perspektive. Gerade in diesem Interesse legt man starken Nachdruck auf die feine Differenzierung der Lichtwirkungen. Durch die viel feinere Durchbildung und Abstufung, z. B. der Schatten weicht der Raum stark zurück und gewinnt an Luft und Licht. Der einzelne Strich, und dadurch auch die Einzelform gewinnt bedeutend an Leben. Die Zügigkeit und Rundung, das Fortlaufende, Zusammenhängende der Linie gibt einer Figur viel reichere Bewegung und macht die Kontur elastisch, daß keines auf das andere zu drücken vermag, sondern alles sich leicht, frei und selbstverständlich bewegt. All diese Holzschnitte wirken aus diesen vielen Gründen viel unmittelbarer als die früheren, fast wie kleine gemalte Bilder. Alles ist mit viel Geschmack und mit großem Können abgewogen, nichts fällt aus solch einem Bild heraus, nichts verschwindet, nichts ist zu viel und nichts zu wenig, jeder Strich hat seine Absicht und seinen Zweck.

Stilistisch unmittelbar nach der „Némésis médicale“ folgen die Illustrationen zu dem Buch: „La grande ville“ (140—196), das 1841 erschienen ist. Sie führen uns noch einen Schritt weiter in der Umwandlung von Daumiers Stil, abermals einen Schritt weiter zum malerischen Gestalten

116. Jesuit

einer Sache. Ein Blatt wie der Dichter in der Mansarde (S. 138) läßt alles genau verfolgen. Der Hintergrund, früher nur durch einfache genaue Parallelschraffierung oder durch „Gittertechnik" angedeutet, wird jetzt durchweg malerischer behandelt. Wohl noch eine Parallelschraffierung, aber unregelmäßig, bald weit auseinandergehalten eine helle Stelle lassend, bald nah zusammengerückt den Schatten vertiefend. Die ganz schwarzen tiefen Schatten werden erreicht oft durch ein wirres Durcheinander von runden, eckigen oder Zick-Zack-Strichen, die scheinbar wahllos, in Wirklichkeit aber sehr genau und absichtlich so an die betreffende Stelle gesetzt werden. Die Kontur wird gekräftigt durch mehrmaliges Wiederholen desselben Striches. Die Gesichtsformen werden mehr auf ihren Charakter hin ausgeprägt. Der charakteristische Typus für Daumier ist hier schon vollständig fertig. Die Männer stets als Spießbürger mit dicker Nase, gefurchter Stirn, hochgezogenen, abgeeckten Augenbrauen, schwer hängender Kummerfalte, tiefliegenden, scharf und aufmerksam blickenden Augen, herabgezogenem Mundwinkel und aufgeworfener Lippe. Junge Frauen hat Daumier überhaupt nicht viel gezeichnet, ihn reizte

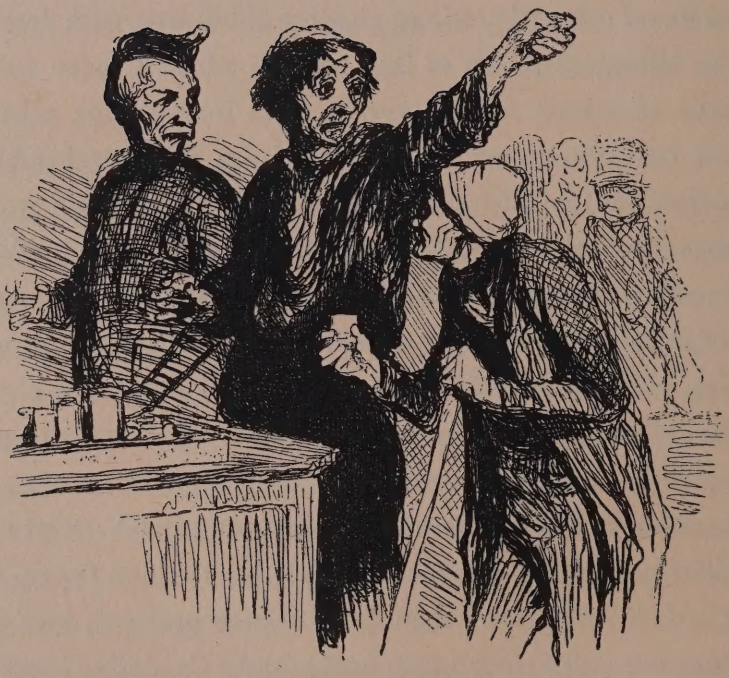
125. Tanz

das Hartgewordene, Durchlebte in einem Frauengesicht weit mehr als das Weiche, Uncharakteristische der jugendlichen Form. Er hatte wenig Sinn für das Liebliche, das langweilte ihn, so nahm er fast stets bejahrte Frauen mit derben, durchfurchten Zügen, mit dicker Nase, breitem Mund, runzliger Haut, das richtige Pendant zu seinem Bürgertyp. In diesem Buch „La grande ville" findet er reichlich Gelegenheit, sich über beide Typen zu verbreiten. Wir sehen den Pariser in allen Situationen des Tags, von früh bis spät abends. Wir sehen auch die verschiedenen Typen des Mittelstandes und des Arbeiters. All diese Bürgerbilder, und dazu gehören auch diese Holzschnitte, erzählen uns in einer beredten, eindringlichen Sprache die Geschichte des damaligen Bürgers von Paris. Daumier hat hier keine Karikaturen im eigentlichen Sinn geschaffen, es sind stets Illustrationen mit einem etwas lächerlich-boshaften Beigeschmack, der aber nicht verletzen, sondern der den Menschen ihre Fehler, die ja keine Laster waren, vorhalten soll. Wir sehen den Bürger frühmorgens beim Aufstehen, bei der Toilette, wie er sein nasses Haar kämmt, oder wie er seine Perücke ausbürstet, dann sehen wir ihn auf der Morgenpromenade durch die Stadt oder auf dem Wege zum Geschäft, dann wieder, wie er um 12 Uhr

160. Rauferei

im Garten des Palais Royal seine Uhr, wie es ehedem üblich war, nach dem Schuß einer kleinen Kanone richtet. Beim Mittagessen, wo es ihm trefflich schmeckt oder wo sein ärgerlich verzogenes Gesicht seinen schlechten Appetit verrät. Des Nachmittags geht er ins Café, trinkt etwas oder spielt mit Bekannten eine Partie Billard, im Sommer begibt er sich mit seinen Freunden hinaus ins Bois de Boulogne oder in die Champs Elysées, wo er dem Faustball- oder dem weniger anstrengenden Bocciaspiel huldigt, er macht einen Besuch oder er setzt sich ruhebedürftig auf eine Bank im Jardin du Luxembourg und liest seine Zeitung. Und abends dann erfreut er sich durch den Besuch einer Theatervorstellung. Und wie die tägliche Beschäftigung so werden auch die verschiedenen Berufsklassen des Parisers sozusagen abgewandelt: Arbeiter, Rentner, Beamte, Studenten, Dichter, Bohémiens, Kaufleute, Marktweiber, Lumpensammler, Wäscherinnen. Alle ziehen sie an uns vorüber, so wahr geschildert, wie sie im Leben waren. Die schmutzige Gassenschenke mit den verkommenen Schnapstrinkern ist mit derselben Wahrheit und derselben Liebe geschildert, wie der feine Salon mit seinen Typen. Wir sehen Eintracht und Zwietracht zu gleichen Teilen ins Leben des Parisers gestreut, hier wie der Bürger mit beredten Worten seinen Freunden irgend eine unglaubliche Geschichte klarzumachen sucht, dort wie ein Mann aus dem Volk seiner Meinung mit der Faust das Recht verschafft. Sonnenschein und Regen im Leben wie in der Natur. — Daumier hat das Buch „La grande ville“ nicht allein

146. A l'azard de la fourchette



158. Drei Männer am Schanktisch

172. Bocciaspieler

173. Faustballspieler

199. Le défenseur officieux

illustriert, eine Reihe der bekanntesten Illustratoren arbeitete mit an dem Werk, Gavarni, Emy, Daubigny, Victor Adam, Traviès, Monnier etc. Aber keiner von all diesen hat auch nur annähernd diesen künstlerischen Erfolg wie Daumier. Gerade diese Vergleiche mit den anderen Illustratoren lassen ihn immer von neuem als den weitaus bedeutendsten aus ihrer Mitte erscheinen. Keinem andern stand der vollendete Geschmack, diese künstlerische Reife, diese sicher treffende Charakterisierungsgabe so sehr zu Gebote, wie ihm. Nur ein Daumier konnte sich in seine Aufgabe dermaßen hineinversenken und sie mittels seines großen Temperamentes und seiner hohen künstlerischen Qualitäten so von Grund aus erschöpfen. Gerade bei diesen Illustrationen muß man sich immer wieder darüber wundern, daß Daumier in seiner wirklichen künstlerischen Qualität erst seit eigentlich verhältnismäßig sehr kurzer Zeit als Illustrator

204. Le bourgeois campagnard

richtig erkannt worden ist, während Gavarni, Grandville etc. stets als ganz bedeutende Künstler hervorgehoben wurden. — Noch ein anderes Werk beweist die hohe künstlerische Stufe, auf der seine Illustration des Pariser Bürgerlebens steht. „Les Français peints par eux-mêmes" (198–212), ein achtbändiges Werk mit dem Anhang „Le Prisme" (213–227). Auch hier schuf Daumier einige unübertreffliche Typen in dem „Bourgeois campagnard", dem „Défenseur officieux", dem „Phrénologiste". Ein paar große Blätter mit diesen Typen, dann einige Kopfvignetten, Initialen und Schlußvignetten, das ist in dem achtbändigen Werk alles, was er dazu beisteuerte. Aber es ist genug, um aufs Neue sehen zu lassen, daß Daumier selbst im kleinsten Stück ein künstlerisches Werk von hoher Qualität schafft. Überall erfüllt intensivstes Leben diese kleinen Kunstwerke, kein toter Punkt, keine leere, hohle Form, stets ein Miterleben der dargestellten Sache. Man

147. Un garni

144. Dichter in Mansarde

157. Trinkbude

202. Konsultation

hört den „Défenseur officieux“ (199) seinen Klienten vor dem Richtertisch mit der größten Eindringlichkeit verteidigen; je mehr dieser zahlen kann, desto überzeugender wird der Verteidiger seine Rede gestalten, denn bei ihm kostet jedes einzelne Wort etwas, nicht nach dem Inhalt, sondern nach der Quantität wird der Wert seiner Rede gemessen. Und bei der Konsultation steht der Klient mit einer stupiden Beschränktheit sondersgleichen vor ihm und hört alle seine Worte treuherzig und gutgläubig an (202). Oder Daumier führt uns in eine sonnendurchglühte Landschaft (205). Ein Bürgerpaar sitzt auf einem Hügel und sieht müde und geblendet über die weite, öde Gegend weg und teilt mit dieser den Eindruck gedrückter Langeweile. Der brave Hausvater (204) draußen auf dem Lande, in der Zipfelmütze und den karrierten Filzpantoffeln, ruht einen Augenblick in seiner Gartenarbeit, um den wonnigen Moment zu genießen, wo er mit bedächtigem Blick und fast feierlicher Handbewegung eine Prise zur Nase führen will.

657. Büste eines Richters

In zwei Holzschnitten in „Paris chantant“ (458—459) zeigt er uns die Bürger des Abends versammelt, um beim Glase Bier in geselliger Fröhlichkeit die Kehlen erschallen zu lassen. Und im „Musée Philipon“ illustriert er eine Geschichte von Louis Huart, „Un voyage d'agrément à Paris“, mit 16 Abbildungen (433—448), die uns die Reise eines Provinzlers nach Paris mit all ihren Unannehmlichkeiten schildert, die sie für solch einen Mann haben kann. Schon auf dem Postwagen fängt es an, wo ihm die Koffer auf den Kopf fallen, dann bei der Ankunft wird er er von den zudringlichen Wirten halb auseinander gerissen, sein Rock zerplatzt, er bekommt ein schlechtes Essen, kommt zu spät ins Theater, im Zoologischen Garten macht er die wenig angenehme Bekanntschaft eines Elefanten, der ihn mit seinem Rüssel umschlingt, er läßt sich photographieren und erhält ein wenig erfreuliches Konterfei, wartet lange Stunden, um zu einer Sitzung der Deputiertenkammer zugelassen zu werden, fällt vom Omnibus und läßt sich von einem Verkäufer etwas Unnützes aufschwätzen und als er endlich merkt, daß sein Geld zur Neige geht, beschließt er schleunigst wieder abzureisen, nachdem er von der ganzen Reise eigentlich gar nichts als Unannehmlichkeiten hatte. Daumier illustriert diese einzelnen Momente in seiner bekannten unübertrefflichen Charakterisierungskunst. Rein technisch genommen sind diese Holzschnitte sehr unterschiedlich ausgeführt. Es wechseln recht gute Stücke mit solchen, die man kaum mehr für Daumier halten kann. Aber immerhin bereichern sie im allgemeinen sein Holzschnittwerk um eine Reihe charakteristischer Illustrationen.

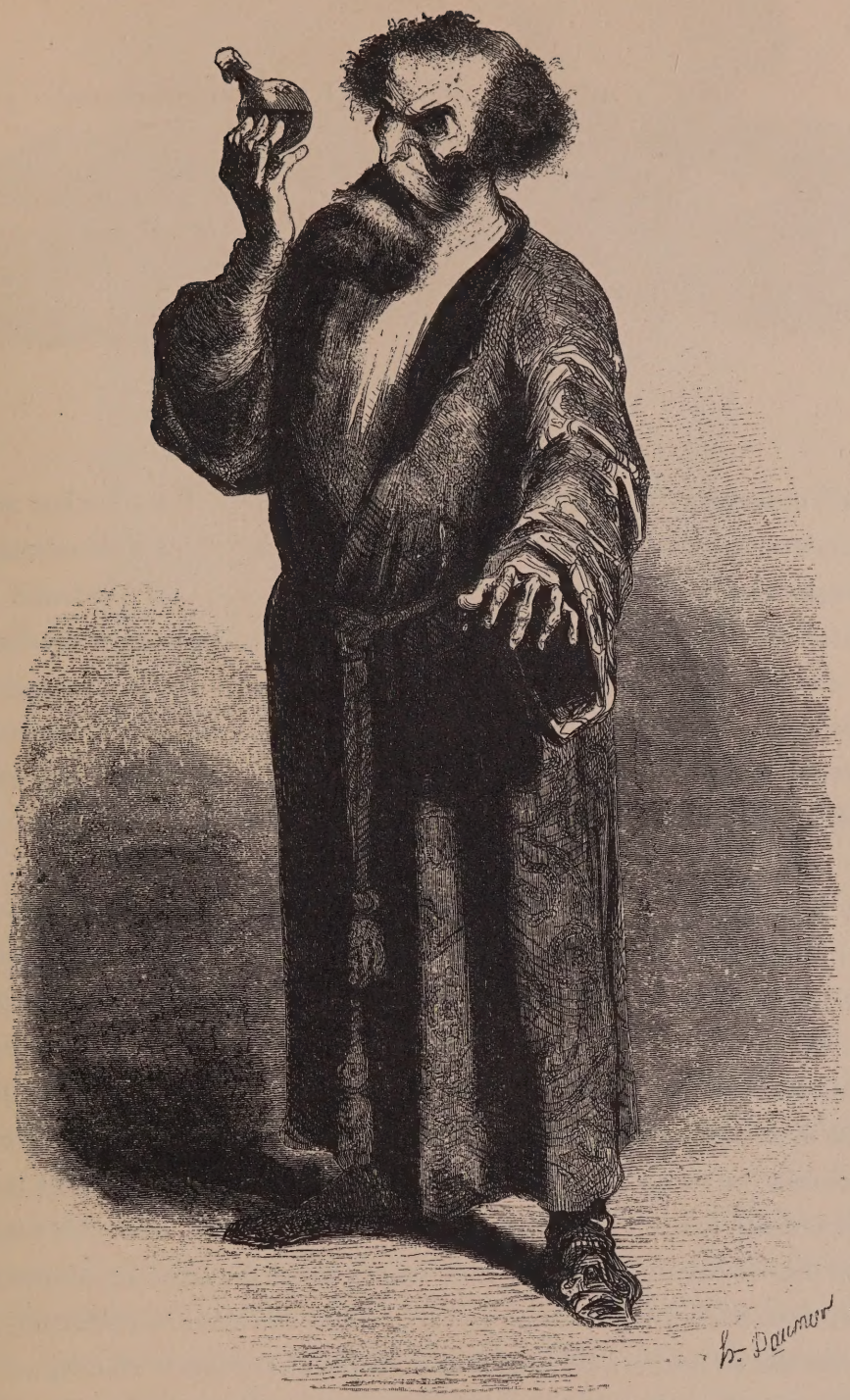
Zeitlich etwas später als „La grande ville“ und die „Français peints par eux-mêmes“, stilistisch und technisch aber hierher gehörend, entstanden im Jahre 1843 vier Illustrationen zu den „Mystères de Paris“ (449—452) von Eugène Süe. Es sind drei ganzseitige Blätter und eine Textillustration. Das erste Blatt stellt „Bras-Rouge“ (449) dar, den Wirt einer Verbrecherkneipe, den echten Typus einer dieser vielen Verbrechergestalten, wie sie das Buch aufweist. Darin ist er folgendermaßen geschildert: „Hager, elend und gebrechlich, mag dieser Mann wohl an die

178. Herr und Haushälterin

180. Besuch und Diener

50 Jahre alt sein. Sein Gesicht ist zugleich das eines Marders und das einer Ratte. Seine spitze Nase, sein zurückgehendes Kinn, seine knochigen Backen, seine schwarzen, lebendigen, durchdringenden Augen geben seinen Zügen einen unnachahmbaren Ausdruck von Hinterlist, Durchtriebenheit und Intelligenz. Eine alte blonde Perücke, oder vielmehr braune, wie sein galliger Teint, sitzt auf der Spitze seines Schädels und läßt noch seinen alten Nacken sehen. Er trägt eine Weste und eine schwärzliche Schürze, wie die Weinwirte sie zu tragen pflegen." Der zweite dieser Verbrechertypen ist ein Giftmischer, namens „Polidori-Bradamanti" (451). In einen langen gemusterten Schlafrock gehüllt steht er breitspurig da, in der Hand ein giftgefülltes Fläschchen, das er mit seinem unheimlich bösen Blick prüfend ansieht. Sein Gesicht ist umrahmt von langem struppigem Haupthaar und von einem mächtigen Bart. Die Wangen und Augen sind stark eingesunken, die spitze Nase raubvogelartig herabgezogen. Kurz, es ist wiederum ein solch Entsetzen einflößender Verbrechertypus wie der erste. Und die dritte Tafel, die Daumier für das Buch gezeichnet, stellt den würdigen Sohn des „Bras-Rouge" dar, „Tortillard" (452). Sein verrenkter Körper, die unregelmäßig herabgezogenen Schultern, die X-Beine, das schiefe Gesicht mit dem unsteten Blick der hinterlistigen Augen, das ruft alles den Eindruck eines Wesens hervor, das halb Tier, halb Idiot zu sein scheint. Auch die Textillustration charakterisiert nochmals zwei solcher Verbrechertypen, die sich würdig an ihre Vorgänger anreihen und an

449. Bras-Rouge

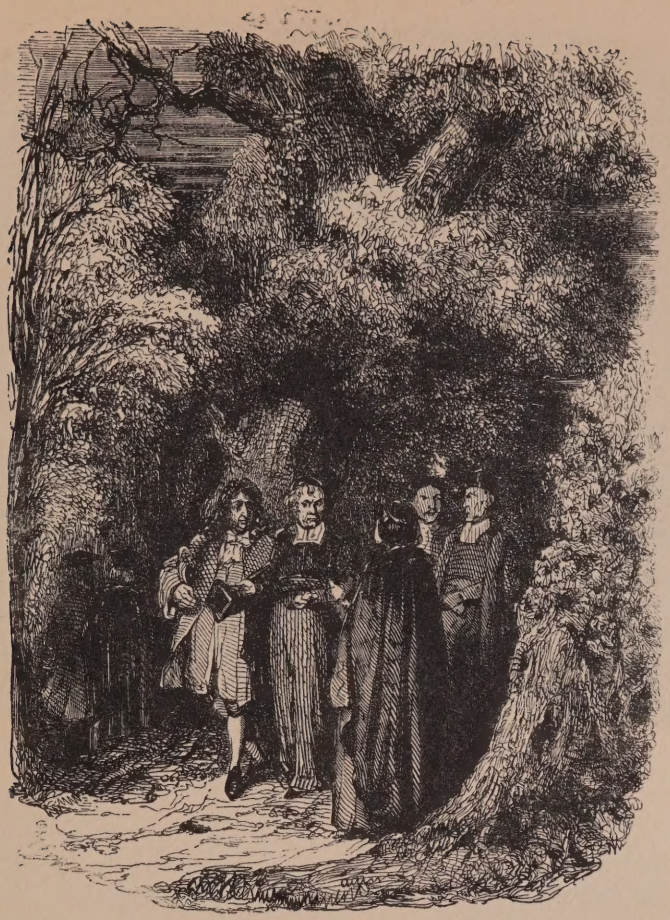


451. Polidori-Bradamanti

205. Bürgerpaar in Landschaft

Häßlichkeit und Verderbtheit mit diesen konkurrieren können. — Daumier hat mit diesen Holzschnitten, besonders mit den drei großen Blättern ganz köstliche Kabinettstücke geschaffen die er selbst sogar nur ganz selten wieder übertrifft. Kein geringes Verdienst um die Schönheit dieser Stücke aber hat der Holzschneider Lavoignat, der schon bei den Werken vor Daumier mit tätig war und sich nun die ganze Feinheit der englischen Technik angeeignet hat und sie mit der französischen Leichtigkeit und Eleganz verbindet. Diese drei Holzschnitte kann man getrost den besten Stücken aus „Paul et Virginie" an die Seite stellen, sie werden technisch diesen um nichts nachstehen, und künstlerisch, nun da haben sie eben einen Daumier als Schöpfer.

Zu diesen letzterwähnten Büchern kommt noch „Les rues de Paris" (455—457), 1844 erschienen, das drei gute Holzschnitte von Daumier bringt, und ein großes Werk von Edmond Texier „Un tableau de Paris", das zwar erst 1852/53 herausgegeben wurde, allein deswegen hierher gehört, weil es viele Stücke aus „La grande ville", um einen neuen (197) vermehrt, nochmals bringt. Künstlerisch kann man also die Illustrationen dieser Reihe von Büchern zusammennehmen. Es sind natürlich etliche geringe Stilschwankungen vorhanden, die innerhalb des Werkes von Daumier keine große Rolle zu spielen vermögen. Die „Némésis médicale" leitet also über zu dem mehr malerisch weichen Stil. „La grande ville" bzw. „Un tableau de Paris" führt noch einen Schritt weiter, und zwar fällt immer mehr die Linie ins Gewicht. Die Flächen werden unterbrochen und belebt, die Linie selbst gewinnt an feiner Nüancierung. Licht und Luft dringen ein, es entstehen reichere Schattierungen, jeder freie Platz wird ausgenützt, Räumlichkeit darzustellen. Die Technik wird komplizierter und reicher. Es gibt keine tiefen, dicken Striche mehr, wie bei den frühen Deputiertenbüsten, sondern man erkennt offensichtlich die Einflüsse, die Daumier damals schon aus seiner Malerei auf die Zeichnung übertrug. Eine sichere Geschmeidigkeit und Elastizität tritt an Stelle der früheren harten, fast undehnbaren Kontur.



462. Allée des philosophes

Auflockerung der Linie, der Form und des Raumes, das Streben nach malerischer Wirkung, das sind die Hauptmomente dieser Periode des Daumier'schen Holzschnittes. Ein interessantes Buch mit einigen Illustrationen von Daumier ist das Werk vom Grafen Alexander De Laborde über „Versailles ancien et moderne", das 1841 erschienen ist. Dieses scheinbar ziemlich selten gewordene Buch enthält drei sichere Holzschnitte (460—462) von der Hand Daumiers, zwei davon signiert auf Seite 89 und 465, einer unsigniert auf Seite 488. Der erste stellt Ludwig XIV. dar, wie er Le Nôtre empfängt, der ihm die Pläne zum Garten von Versailles vorlegt. Lässig sitzt der Sonnenkönig in einem prunkvollen mächtigen Lehnstuhl, in ein langes Morgengewand gehüllt. Vor ihm steht untertänig Le Nôtre den Plan erklärend, den ein Diener diesem vorhält. Die Signatur allein gewährleistet, daß der Holzschnitt von Daumier herrührt. Er ist von Godard geschnitten und zwar in einer sehr klaren sauberen Technik, die um eine malerische Wirkung bestrebt ist, wobei aber der Holzschneider anscheinend ganz auf eigene Faust vorgeht und sich um feinere Details der Daumier'schen Vorlage kaum kümmert. Nicht viel anders ver-

450. Szene aus einem Verbrecherhaus

hält es sich mit dem zweiten Stück, doch ist dieses auch rein technisch nicht gut zu nennen. Die Formen sind leer, die Figuren sind Marionetten ohne inneres Leben, der Raum ohne irgendwelche Lichtdifferenzierung. Der dritte, unsignierte Holzschnitt stellt die „Allée des philosophes" dar, in der Ludwig XIV. mit seinem Gefolge eben lustwandelt. Obwohl keine Signatur vorhanden ist und man auch Daumiers charakteristischen Strich vermißt, so muß man doch mit Bestimmtheit annehmen, daß er auf den Künstler zurückgeht. Einige Köpfe verraten Daumiers Typen doch zu sehr, als daß sie von anderer Hand herrühren könnten. Nachdem nun gerade in diesem Buch die drei sicheren Holzschnitte derart unterschiedlich ausgeführt und deshalb so schwer erkennbar sind, hält es schwer, andere mit Bestimmtheit als solche anzuerkennen, die Verwandtschaft mit den drei besprochenen gewiß haben: „Intérieur de la maison de Molière" auf Seite 48, und „Porte de la chambre à coucher de la reine à minuit le 5. octobre" auf Seite 246. Diese beiden könnte man noch am ehesten für nach Daumiers Entwurf geschnittene Vignetten halten. Besonders merkwürdig ist der Widerspruch zwischen der hohen Stufe der meisten Holzschnitte in diesem Buch und dem gänzlichen Verschwinden der Daumier'schen Zeichnungen.

Zeitlich vor diesen letztgenannten Büchern mit Illustrationen von Daumier fällt eine Reihe kleiner Schriften, die unter dem Titel „Physiologies" zusammengefaßt sind und auf Veran-

452. Tortillard

461. Bosquet de la Colonnade

lassung Philipons herausgegeben wurden. Sie erschienen erstmals in den Jahren 1840, 1841 und 1843 und umfassen eine große Anzahl kleiner Heftchen. Daumier hat einen kleinen Teil davon mitillustriert. Man muß vorsichtig sein, denn nicht immer steht Daumiers Name auf dem Titelblatt, auch wenn Illustrationen von ihm enthalten sind; und andererseits steht manchmal nur sein Name da, während ein großer Teil der Vignetten von andern Künstlern gezeichnet worden ist. Mit Illustrationen von Daumier versehen sind hauptsächlich folgende „Physiologies": Le rentier, le poëte, le flaneur, la portière, Robert-Macaire, le voyageur, le floueur, le musicien, wozu noch ein ähnliches Büchlein kommt: „Les prodiges de l'Industrie". Diese kleinen Bänddhen haben als Erstausgaben zu gelten. Es muß dies ausdrücklich betont werden, da vielfach Zweifel darüber herrschen, ob nicht ein Sammelband mit verschiedenen Physiologien, darunter auch ein Teil der obigen, vor den kleinen Heftchen erschienen ist. Aus verschiedenen Gründen kann die letztere Meinung nicht richtig sein; weil einmal dieser Sammelband den Vermerk „Première série" trägt und keine zweite Serie darauf folgte, obwohl noch eine große Anzahl anderer Physiologien erschienen sind, und dann hauptsächlich schon deswegen, weil auf manchen Umschlägen der kleinen Heftchen Voranzeigen abgedruckt sind für Physiologien, die noch als unter der Presse befindlich bezeichnet werden und dann gleichzeitig mit solchen in dem Sammelband erschienen sind, die diese Aufschriften auf dem Umschlag tra-

460. Ludwig XIV. und Le Nôtre

gen. Auch spricht sehr oft der Druck für diese Anschauung, der in den Heftchen vielleicht weniger sorgfältig ausgeführt ist, dafür aber wärmer erscheint. — Daumier war wohl der geeignetste unter seinen Kollegen, der für diese Illustrationen in Betracht kam. Keiner konnte so wie er die schlagende Charakteristik der Dargestellten, der Pariser Bürger, so trefflich schildern, und es ist eigentlich zu verwundern, daß er nicht zu einer größeren Anzahl solcher Illustrationen herangezogen worden ist. Balzac's „Physiologie du rentier" (416—432) war ein Stoff wie für ihn eigens geschaffen. Hier konnte er seine großartigen alten Bürgertypen wieder aufziehen lassen, von denen er uns in seinen Lithographien und Holzschnitten schon so zahllose Exemplare gezeigt hat. Gleich zu Anfang des kleinen Heftes bringt er die Büsten dreier solcher Rentiers, die er mit all der fröhlichen Laune und Bosheit schildert, die uns immer wieder an seinen prächtigen Karikaturen erfreut. Drei verknöcherte Philister, die mit der wichtigsten Miene der Welt über ein belangloses Schriftstück debattieren. Drei alte häßliche Köpfe mit spärlichem Haarwuchs, mit vor Alter halb erloschenen, tiefliegenden Augen, mit faltigem Gesicht, knüppeliger Nase und breitem Mund. Oder er setzt zwei von diesen alten gebrechlichen Greisen einander gegenüber und läßt sie miteinander schwatzen. Bei dem freut er sich über seine Körperfülle, bei jenem wieder über seine alten zitterigen krummen Beine, die kaum mehr den Körper tragen können. Dort eilt einer, die Hände in den Hosentaschen, frierend seines Wegs, hier ist einer liebentflammt und erklärt sich seiner Angebeteten. Hier einer, der als alter Mann nichts mehr auf sein Äußeres hält, dort einer, der vor dem großen Spiegel die Fehler seiner Toilette korrigiert. Stets greift Daumier einen kleinen, kurzen Moment heraus, der uns aber

281. Le poëte Lamartinien

319. La dixième muse

294. Le poëte touriste

242. Schreiber und drei Chinesen

den Dargestellten vollständig charakterisiert. Daumier erzählt uns keine Anekdoten, sondern er gibt durch einen Moment förmlich ein ganzes Lebensbild. Seine Personen sind nie einzelne Menschen, sondern stets Typen; tut eine seiner Figuren etwas, so tun das Hunderte und Tausende genau ebenso. Daumier ist eben der Schilderer des ganzen Pariser Volkes, nicht ein alltäglicher Anekdotenerzähler. Was bei den anderen Künstlern ein einzelner Mensch ist und bleibt, das ist bei Daumier stets das ganze Volk.

So schuf er einen weiteren köstlichen Typ des Pariser Lebens, den der „Portière“ (357 bis 415). Der Text dieses kleinen Heftchens ist von James Rousseau treffend und amüsant ge-

228. „Banquiste“

303. Vorlesender Dichter

399. Der Ruhm der Tochter

368. Hausmeister und Gassenjunge

schrieben. Aber Daumier erst ist es, der aus diesem Typus die Quintessenz herausholt. Er kennt die guten und die schlechten Seiten dieser Frau gut; gab es doch damals sicher wenig genug Leute in Paris, die nicht sozusagen unter der Herrschaft der Portière Tag für Tag lebten, die nicht ihre Macht am eigenen Leibe verspürten. Und in der Tat war sie auch eine Herrscherin ihres Reiches, in dem ihr alles untertan war. Und diese kleine Schrift mag wohl so eine Art von Rache gewesen sein, die Rousseau im Namen der Pariser an der alten Frau nahm für die vielen Unbilden, die man durch ihre Launen tragen mußte. Sie ist eine alte geschwätzige, rührig schlaue, stets auf eigenen Vorteil bedachte Person, die aus allem Nutzen zu ziehen ver-

289. Le poëte humanitaire

252. Bürgergardist auf Wache

steht. Stets sieht man sie in ihrem einfachen Kleid mit umgebundener Schürze und der typischen weißen Haube. Sie reinigt die Treppe, sie kocht, ordnet die Zimmer, empfängt die Besucher, interessiert sich für die Briefe anderer Leute, bespricht die wichtigsten Dinge mit dem Hausbesitzer, empfängt abends, selbst die „grande-dame" spielend, Besuche aus der Nachbarschaft und spielt mit diesen, sie schlägt einer Freundin die Karten, oder sie hält einen Klatsch mit ihr. Auch einen Mann hat sie, der aber eine sehr untergeordnete Rolle spielt und eigentlich nur zu ihrer Hilfe bei der Arbeit, und sonst zum Gespötte der Gassenbuben und der Witzbolde da ist. Und ihre Tochter ist stets zu etwas Höherem erkoren, und zwar will sie Sängerin werden. Und nun ist die ganze Sorge der Portière ihr liebes Kind und dessen Weg zum Erfolg. Wochenlang vorher sind sämtliche Hausbewohner, alle Nachbarschaft und wer sonst in ihre Nähe kommt, durch die glückliche Mutter von der zukünftigen Größe der Tochter benachrichtigt. Und wenn der Tag des Debüts endlich gekommen ist, dann steigen ihre um Erfolg flehenden Gebete zum Himmel, und abends sitzt sie oben auf der Galerie mit ihrer Freundin im Theater und bewundert — als einzige — die Kunst ihrer Tochter, die in Wirklichkeit kaum den Maßstab einer Statistin übersteigt. Aber nun kommt eine neue Wendung in ihrem Dasein. Ein Mäcen interessiert sich für die Tochter, weniger für ihre Kunst, als für ihre körperlichen Reize. Und so wird die alte Frau allmählich Großmutter und hat nun wieder ein Objekt, dem sie alle Sorge und Liebe zuwenden kann. — Das alles wird uns von Rousseau und Daumier aufs eindringlichste geschildert.

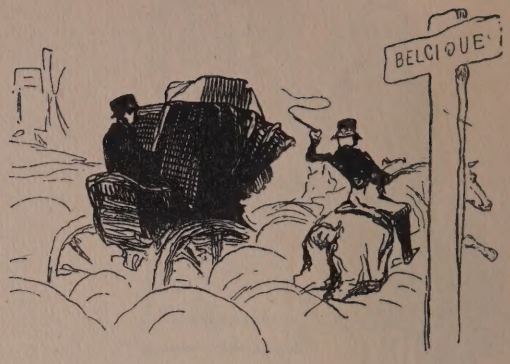
Und die Vorzüge Daumier'scher Kunst haben noch einige seiner besten Physiologien, wie die des „Voyageur" (256—280) oder des „Poëte" (281—320). Besonders das letztere Heftchen

411. Parlez au Suisse

381. Portière und Köchin

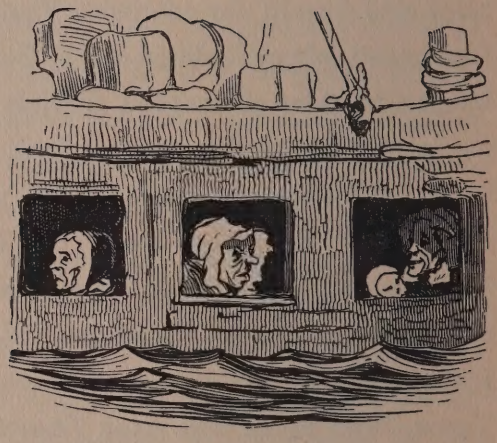
birgt eine Anzahl der schönsten Vignetten von der Hand Daumiers. Zum Beispiel der „Poëte Olympien", wie er inmitten seiner Geistesblitze auf dem olympischen Thron sitzt, sein Dichterhaupt von einer glänzenden Gloriole umstrahlt, nachdenklich in die Hand gestützt, der kann nur wieder übertroffen werden durch den „Poëte Lamartinien", der auf den Wolken schwebend zu seinen Liedern die Harfe schlägt, mit dem Schlafrock und der Zipfelmütze. Und so geht es weiter durch das ganze Buch! Ein Typ schlägt förmlich den andern! Es ist, als wollte sich Daumier mit jedem neuen Stück selbst übertreffen. Der „Poëte humanitaire", der „Poëte touriste", der „Poëte catholique" oder der „biblique", der, welcher im Salon seinen Idealen fröhnt, oder der, welcher um des lieben Geldes willen dichtet, das sind nicht wieder übertroffene Typen. Und dabei sind diese Vignetten alle so echte Daumiers, wie sie der Künstler nur zu schaffen vermochte. Doch all diese Vignetten der sogenannten Physiologien werden noch übertroffen von dem „Robert-Macaire". Dies ist sozusagen die Krone seiner Typen. Schon 1836 bis 1838 hat Daumier in einer Folge von 100 Lithographien, die im Charivari unter dem Titel „Caricaturana" erschienen sind, diesen seinen berühmtesten Typus geschaffen und dann folgen Nachdrucke aller Art, von denen vielleicht der erwähnenswerteste die „les Cent-et-un Robert Macaire" betitelte ist, die 1839 herausgegeben wurde. Robert-Macaire ist ursprünglich der Typus eines Verbrechers in einem Melodram, das 1823 über die Bretter ging. Der berühmte Schauspieler Lemaître machte ihn aber zu einer grotesk-komischen Figur, da aus der ursprünglichen Fassung, wie er selbst sagt, nichts zu machen war. Philipon griff diese Figur auf, und zu seinen witzigen Dialogen schuf Daumier seine kostbaren Zeichnungen, und zwar hat Daumier seinen ursprünglichen Typ folgendermaßen dargestellt: Robert-Macaire ist stets ein recht stattlicher Mann in mittleren Jahren. Sein Anzug, sein dunkler Rock, die gestreifte Weste und die

277. Seekranke Leute



322. Über die Grenze

338. Robert-Macaire éligible



272. Zwischendeckspassagiere

Hose, die unten eng und kurz ist, ist stark heruntergekommen, mit Flicken durchsetzt. Ebenso ist sein formlos gewordener Hut, der ihm schief herabgezogen auf dem einen Ohre sitzt. Das eine Auge ist stets mit einem schwarzen Fleck bedeckt. Auf einen Stock gestützt, in lässiger, aber immer etwas eleganter Haltung, das Kinn in eine großmächtige Halsbinde vergraben, so steht er vor uns. Und sein Genosse Bertrand, der steckt in einem abgerissenen Kittel und seine dürren Beine in halbhohen, ausgetretenen Stiefeln. Auf dem Kopf sitzt ihm ein alter Filzhut, dessen Deckel nicht mehr schließt. Meist steht er mit gespreizten Beinen da, die Hände auf sein Parapluie gestemmt, das er stets umgekehrt auf den Boden aufstellt. Und so hört er seinem Herrn und Meister andächtig zu und bespricht mit ihm die nächsten Schurkenpläne. Dies

273. Abreise

269. Witzbold an der Table d'hôte

321. Robert-Macaire

257. Zwei streitende Handwerksburschen

ist das große Gaunerpaar in seiner ursprünglichen Gestalt. Nun wurde aber aus Robert-Macaire allmählich ein eleganter Filou, und auch Bertrand, stets sein Helfershelfer, erhöht seine „gesellschaftliche Stellung" immer im gleichen Verhältnis zu seinem Herrn. Robert-Macaire tritt nun auf in allen möglichen Formen, in fast jeder Berufsklasse, als Advokat, als Arzt, als Notar, Journalist, Apotheker, Minister, Geldwechsler, wir sehen ihn als Börsenspekulanten, als Volksredner, als frommer Heuchler begegnen wir ihm in der Kirche im Betstuhl knieend, oder als Philanthropen an die Armen Suppe austeilend, auf der Straße, im Café, im Kaufladen, im Gerichtssaal. Überall macht er sich zu schaffen und zwar überall, wo etwas zu seinem Vorteil herausspringt. Und jeder Beruf hat seinen Robert-Macaire, diesen ewigen Typ des abgefeimten

Schwindlers und Betrügers. Und Bertrand ist stets dabei, er ist für Macaire derjenige, der die genial angelegten Spitzbübereien ausführen, der für ihn die Kastanien aus dem Feuer holen muß.

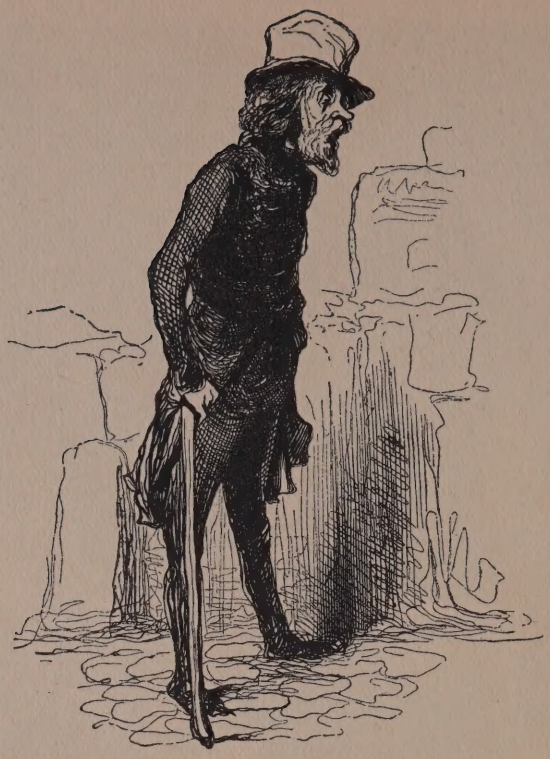
Das kleine Heftchen der „Physiologie du Robert-Macaire" (321—346), zu dem abermals James Rousseau einen geistreich-amüsanten Text geschrieben hat, ist eine sehr willkommene Ergänzung und Bereicherung des Materials über Macaire. An den Kopf des Büchleins stellt Daumier einen Typ, leicht auf seinen Stock gelehnt, die Beine übereinandergeschlagen, den Hut schief auf dem Ohr, das Auge mit dem schwarzen Fleck bedeckt, der Daumen der linken Hand ist ins Ärmelloch der Weste gesteckt. Und im Hintergrund als verschwommene Silhouetten eine Reihe von Typen seines Zeichens. Ein Kaufmann, ein Advokat, Musiker, Minister, Bürger etc. All diese Figuren sind mit derselben Leichtigkeit und Eleganz hingeworfen, wie die Gestalt des Vordergrundes. Nur einige wenige flüchtige Striche genügen dem Künstler, um den Typ ganz zu erschöpfen. Und so begegnen wir wiederum allen bekannten Gestalten und Verkleidungen, in denen Robert-Macaire auftritt. Hier hat er einen ins Unglück geratenen Bekannten getroffen und weiß diesen so herzlich und mit einem solchen Ausdruck des Bedauerns an beiden Händen zu fassen, daß dieser gewiß ist, in ihm einen treuen Freund und Helfer in der Not zu haben. Oder er steht inmitten einer großen Volksmenge und hält mit theatralischer Geste eine Ansprache. Bertrand steht dabei und sucht durch Beifall Stimmung zu machen. Oder Macaire vertröstet seine Gläubiger, die im Kreis um ihn herumsitzen, noch auf einige Zeit, indem er mit beteuernder Miene seine Hände an die Brust preßt. Auf einem ganz besonders schönen Blatt sehen wir ihn als „Robert-Macaire polonais". Es ist mit aller Kunst und Feinheit gezeichnet und geschnitten, deren Künstler und Holzschneider damals fähig waren. Und zum Schluß ist Macaire als „défunt" dargestellt. Unter einer mächtigen Grabplatte mit der Aufschrift: „Ci-git Robert-Macaire" kommt er wieder hervorgekrochen. Er kann nicht tot sein, er wird stets wieder aufleben. Sein Typ wird nie untergehen, einen „Robert-Macaire" wird es überall und ewig geben.

Im Charivari und im „Vocabulaire des enfants" (615—631) finden sich noch eine Anzahl von Vignetten, die eine Ergänzung zu der „Physiologie du Robert-Macaire" bilden. Schon die erste seiner Vignetten im Charivari nach den Deputiertenbüsten stellt Macaire und Bertrand dar, wie sie Rücken an Rücken gelehnt dastehen und sich zum Zeichen ihrer unbedingten Treue und Verlässigkeit in allen Spitzbübereien zueinander nach rückwärts die Hand reichen. Daumier variiert auch den ursprünglichen Typ des Macaire, indem er ihn in anderen Stellungen zeigt, ihm manchmal auch seine typischen Attribute nimmt, aber trotzdem ist es immer wieder der nämliche Macaire. Er zeigt uns die beiden Genossen, wie sie sie ihre Pläne schmieden, wir sehen einmal, wie Macaire sein Opfer allein anführt, dann wieder, wie Bertrand auf Kundschaft ausgeht, oder wie beide zusammen die Menschheit mit Wort und Tat betrügen. Ein Bürger sitzt bei Macaire im Bureau, und während ihm dieser irgend etwas vorschwindelt, stiehlt ihm

459. Les joyeux

Bertrand noch dazu das Taschentuch aus dem Rockschoß. Sie spielen auf dem Billard mit denselben Mitteln, wie auf der Börse. Wenn es auch nur eine Kleinigkeit ist, um die es sich handelt, betrogen muß sein.

Technisch und künstlerisch sind diese Vignetten der „Physiologies“ in die Reihe der illustrierten Bücher dieser Zeit zu setzen. Der Strich ist ganz leicht und flüssig geworden, seine Nuancen sind oft von unerhörter Feinheit. Die einzelnen Linien sind zitterig, von innerem Leben erfüllt, oft schliessen sie sich in einem üppigen Bogen weich fließend wieder zusammen und geben der Form Geschlossenheit und Festigkeit, eben auch deshalb, weil sie selbst Elastizität und Kraft besitzen. Daumier hat bei diesen Vignetten oft die Absicht, hauptsächlich eine Bewegung stark zu betonen. Das erreicht er durch ein Ziehen des Striches, durch ein Ausdehnen desselben, und hier kommt ihm der Vorzug einer leicht flüssigen, elastischen Kontur zugute. Wie ihm das im



323. Le Robert-Macaire polonais

einzelnen gelingt, hängt stark an der Unterstützung, die er am Holzschneider findet. Bisweilen unterstützen ihn diese recht trefflich und gehen seinen Interessen mit viel künstlerischem Gefühl nach, bei manchen Stücken aber kommt es auch vor, daß sie von den Holzschneidern stark verschnitten werden und viel von ihrem Formgehalt einbüßen. Verhältnismäßig selten haben die Holzschneider signiert, so daß man diesen Fällen schwer nachgehen kann. Ein sehr hervorstechender Unterschied zweier solcher Holzschneider sei hier kurz gestreift. In der „Physiologie du poëte" signieren des öfteren Birouste und Verdeil. Beide verfügen über eine ganz verschiedene Technik. Ersterer hat einen viel flüssigeren, leichteren Strich, er wendet seine Aufmerksamkeit hauptsächlich der Linie, einer elastisch-lebendigen Kontur zu, während Verdeil mehr mit Farbenkontrasten von Schwarz und Weiß arbeitet und dabei bemüht ist, feine Lichtnüancen herauszuholen. Birouste scheint selbst mehr künstlerisches Blut zu besitzen, während Verdeil mehr oder weniger doch nur ein trefflich eingeschulter Techniker ist. Mit ganz besonderer Delikatesse sind in diesen „Physiologies" gerade kleine Initialen oder Vignetten ausgeführt, die Stilleben oder ähnliches darstellen. Künstler und Holzschneider gaben gerade diesen Dingen immer einen besonderen Reiz, obwohl der tote Gegenstand niemals Daumier so entsprach, wie das Leben einer charakteristischen Bewegung. Bei den Darstellungen von Personen oder überhaupt von

629. Robert-Macaire Aktien anbietend

beweglichen Dingen greift Daumier stets wieder das schlagend Charakteristische eines Momentes heraus. Gerade von diesem Gesichtspunkte aus ist es interessant, Daumiers Vignetten mit denen von Gavarni, Traviès, Monnier etc. zu vergleichen. An der bedeutenden Künstlerschaft der meisten von ihnen ist nicht zu zweifeln, aber allen fehlt doch vielfach das innere Miterleben dessen, was sie darzustellen haben. Es gebricht allen an Temperament und an einer derartigen Ausdrucksfähigkeit. Die Bewegungen sind meistens eingefroren oder auch übertrieben, man kann sie sich nicht recht fortgesetzt denken und man forscht vergebens nach dem Ursprung. Dies alles aber sieht man bei Daumier, er erzählt uns eben mit einer Figur sozusagen ihr ganzes Leben, jedenfalls ihren Charakter. Und das Geheimnis dieser Tatsache liegt unleugbar zum Teil in Daumiers Strich. Dieser, durchlaufend, fast ohne Unterbrechung, gibt einer Kontur oder sonstwo einer Linie stets eine Bewegung, die unmittelbar vom ganzen Körper auszugehen scheint. Kaum jemals trifft man auf eine tote Stelle, kaum jemals auf ein Stückchen Raum, das nicht von Leben durchflutet ist. Und dabei ist auf eine sehr detaillierte Ausarbeitung der Einzelheiten fast stets verzichtet, und nur das Charakteristische wird betont. Und dann kommt eben

421. Morgentoilette

476. Achselzuckender Mann

bei Daumier stets das psychologische Erfassen selbst eines scheinbar nebensächlichen Dinges. Dies und das völlige Begreifen des inneren Organismus, das sind mit seinem Temperament die Hauptvorzüge von Daumiers Kunst vor anderen Künstlern. In Daumiers Karikatur liegt nicht nur sein beißender Witz, seine brandmarkende Satire, es liegt außerdem auch noch in ihr ein gutes Stück Ernst, der von seinem tiefen Eindringen in das menschliche Leben herrührt. Was uns Daumiers Kunst als solche — gleichwohl, ob es Malerei oder Lithographie, Zeichnung oder Holzschnitt ist — so groß erscheinen läßt, das ist nicht zum wenigsten die unbedingte Ehrlichkeit und Wahrheit, die in ihr steckt.

Es würde in der fortlaufenden Entwicklung der Holzschnitte Daumiers eine Lücke bedeuten, würde man nicht auch die vielen Vignetten von seiner Hand streifen, die im Charivari erschienen sind. Daumier hat hier noch eine Reihe von kleinen Kabinettstücken geschaffen, die als Kunstwerke sich ebenso wertvoll in sein Gesamtwerk einreihen lassen, wie viele Blätter seiner berühmten lithographischen Serien. Man muß da allerdings wieder zurückgreifen auf eine Zeit, die in dieser Entwicklung bereits zurückliegt, nämlich bis zum Jahre 1838, wenn man zum Anfang ihrer Entstehung gelangen will. Aber gerade dieses Jahr und besonders das folgende 1839 waren in dieser Hinsicht besonders reich für die Produktivität Daumiers. Eine Menge von Holzschnitten entstand da, die allerlei Sujets und Typen wiederbringen, die bereits bekannt sind. Bürger, Richter und Advokaten, Kinder, Dienstboten, Verkäufertypen der Pariser Straßen, der hinlänglich bekannte Typ des Robert-Macaire in seinen verschiedensten Varianten, einige Karnevalsdarstellungen, zwei Serien von Vignetten verschiedenen Inhalts vom

422. Junge Dame und Herr im Gespräch

343. Witwe auf dem Kirchhof

1. Januar 1842 und 1. Januar 1843 und noch eine kleine Anzahl von Buchanzeigen und Initialen. — Es ist ganz selbstverständlich bei Daumier, daß die Darstellung des Bourgeois (465—562), wie immer so auch hier, den größten Teil dieser Stücke ca. 100 ausmacht. Wiederum zeigt uns Daumier diesen Typ in allen möglichen Lebenslagen, heiter oder ernst, in Leid und in Freud. Er gibt uns stets neue Variationen dieses Themas. Und der damalige Bürgertypus war ein Sujet für einen künstlerisch sehenden Menschen, dem man immer wieder neue Seiten abgewinnen konnte, das durch eine feine Beobachtung seiner Einzelzüge niemals an Interesse verlor. Neben dem einfachen schlichten Bürger, mit all seinen kleinen und kleinlichen Angewohnheiten, sind es aber vor allem die Leute der Justiz (605—614), die „daran glauben müßen". Hatte doch Daumier bereits in frühester Jugend die genaue Bekanntschaft dieser Umgebung kennen gelernt, als er noch Laufbursche bei einem Advokaten war. Schon damals scheint er tiefen Einblick in das Leben und Treiben dieser Berufsklasse bekommen zu haben und sicherlich hat sich in ihm dabei ein tiefer Haß gegen diesen Stand aufgespeichert. Nun, da er Künstler wurde, konnte er diesem Haß wirksamen Ausdruck geben. Er hatte keinen Glauben an diese Gerechtigkeit und darum brandmarkte er ihre Fehler mit einer Schärfe, die er selbst in seiner politischen Karikatur nicht oft hervortreten ließ. Und seine künstlerische Laufbahn fing ja auch gleich mit einem schweren Konflikt mit der Justiz an, indem er wegen seiner ersten Lithographie gegen Louis Philippe für ein halbes Jahr ins Gefängnis gesteckt wurde.

Der Zusammenhang der Holzschnitte mit den Lithographien dieser Zeit ist unverkennbar. Besonders auf eine kleine, außerordentlich bedeutende Vignette (612) sei aufmerksam gemacht, die einen schnell dahineilenden Advokaten darstellt. Fast genau die nämliche Figur ist auch

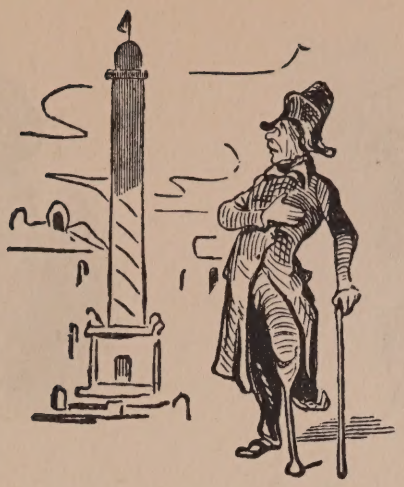
677. Lesender Reiter

466. Klarinettenbläser

420. Unterhaltung

auf einem der besten lithographischen Blätter dieser Art von Daumier zu finden. Als wenn er einen ungeheuren Klientenkreis hätte, um dessentwillen kein Augenblick zu verlieren sei, so eilt der Mann dahin, den Kopf hoch erhoben, den Talar weit nach hinten flatternd, im Arm die mit leerem Papier gefüllte Aktenmappe. Ein unerbittliches Geradeaus in seiner gemachten Geschäftigkeit und Wichtigtuerei. Dabei überrennt er, ohne es zu merken, ohne auf den Weg zu achten, ein spielendes Kind. Dieser „Robert-Macaire" des Advokatenstandes, er will der Menschheit nur vorspiegeln, daß er viel zu tun hat, daß er viele Klienten mit seiner Paragraphenweisheit versorgt. Und dabei hat er nichts zu tun, keinen einzigen Klienten. Nur um Geld zu verdienen, um bornierte Menschen durch diese Geschäftigkeit zu blenden und sich zuzuführen, nur deshalb trägt er dieses betrügerische Gebahren zur Schau. Den Schauspieler, den betrügerischen Bankrotteur im menschlichen Leben, in der Moral, gleichviel in welchem Beruf, das zu schildern, ist die Absicht Daumiers. Kann man die von falschem Pathos durchtränkte Theatralik einer Gerichtsszene überzeugender schildern, als es Daumier getan hat, oder kann man die mit Geld bezahlten Gesten eines erregten Plaidoyers eindringlicher wiedergeben? Daumier hat gerade in diesem Sujet bis auf den heutigen Tag eine Anzahl Nachahmer gefunden, aber keiner hat das Wesen, die Falschheit, die Theaterkomödie dieser Szenen jemals so herausgebracht wie er. Keiner hat die Bühne der „salle des pas-perdus" so lebensvoll schildern können, wie er. Und die furchtbaren Kontraste, die er da einander gegenüberstellt! Hier den Advokaten als einen Triumphator, der seines Sieges und seines Lohnes gewiß ist, der seinen Geist, sein Temperament einstudiert hat und es hier verkauft, und dort dann die armseligen Opfer dieser falschen Justiz, dieser Heuchelei, dieser falschen Dramatik. Das sind keine Karikaturen mehr, die schließlich und endlich nur erheitern sollen, die nur ein Spott sein sollen auf diese Zustände, nein, das sind Tragödien im wahrsten Sinn des Wortes, mit furchtbar geißelnder Ehrlichkeit und Wahrheit, mit dem tiefsten Mitgefühl geschildert.

695. Napoléon I.



696. Invalide vor der Vendômesäule

685. Grimmige Kälte.

Neben den vielen kleinen Holzschnittvignetten, die das Leben und die Angewohnheiten des Pariser Bourgeois zum Sujet haben, sei hier auf eine Art von Unikum im Holzschnittwerk Daumiers hingewiesen. Es ist dies ein bekanntes Blatt aus der lithographischen Serie der „Mœurs conjugales", das nun in Holzschnitt umgewandelt und zweimal, am 9. Dezember 1841 im Charivari und am 28. März 1850 in „La Caricature" abgedruckt wurde. Es stellt eine familiäre Szene dar „Le Compliment" (905), wie am Morgen des Geburtstages des Vaters sein kleiner Sohn im Hemdchen an das Bett seiner Eltern tritt und nun seinen poetischen Geburtstagsgruß hersagt, nachdem er dem Vater einen Kranz von Rosen auf die Stirn über die Zipfelmütze gedrückt und ihm eine selbstverfertigte Zeichnung als Geschenk überreicht hat. Man kann diesen Holzschnitt nur als eine getreue Kopie nach dem lithographischen Original, auf der fast alle Details genauestens wiedergegeben sind, ansprechen. Jede Falte des Vorhangs oder des Betttuches, jedes Muster des Teppichs und sogar die Maserierung auf dem Holz des Bettgestells und des Nachttisches. Trotzdem ist diese Kopie viel wertvoller als jene 1836 erschienenen Holzschnitte in der „Caricature française à Londres". Die Technik war in diesen 5 Jahren doch um ein erhebliches weiter fortgeschritten und hier hat man es auch mit einem trefflichen Holzschneider zu tun, mit Birouste. Die Technik der Lithographie ist natürlich völlig anders als die des Holzschnittes und daher auch die Wirkung. Bei jener ist es durch die Kreidetechnik möglich geworden, den Strich viel weicher, geschmeidiger, freier und leichter zu führen, das Licht entsprechend viel feiner und flutender abzustufen. Der Holzschnitt dagegen kann fast nur mit starken Kontrasten von Schwarz und Weiß arbeiten. Die Schatten des Hintergrundes werden durch die hinlänglich bekannten Parallel- oder Netzschraffierungen erreicht. Dadurch kommt

235. Le gérant

639. Herr vor Vogelkäfig

es vor, daß einzelne weiß bleibende Teile des Vordergrundes flächenhaft, ja sogar tot wirken können, wie z. B. die linke Hand des Vaters, das Gesicht der Mutter, die Beine des Knaben. Der Holzschnitt kann natürlich nie das harte Material verleugnen, dessen man sich bei seiner Herstellung bedienen muß, und so enthält das ganze Blatt viel weniger Leben und weniger vibrierende Bewegung als die Lithographie. Diese ist für die Raumdarstellung mit ihren weichen, fast kann man sagen farbigen Wirkungen bedeutend vorteilhafter anwendbar als der Holzschnitt. Doch lehrt das Beispiel immerhin deutlich, zu welchen Wirkungen der Holzschnitt damals schon fähig war, daß er sich doch weit über die früheren Kopien erhebt.

Nach den besprochenen illustrierten Büchern und den verschiedenartigen Vignetten im Charivari, die noch eine Reihe von Jahren immer wieder diese Zeitschrift schmücken, folgt nun eine lange Pause im Holzschnittœuvre Daumiers. Daumier war damals durch seine angestrengte Mitarbeit im Charivari als Lithograph überlastet, und dann ist es gerade die Zeit der 40er Jahre, wo er sich mehr und mehr für die Malerei interessiert, ohne allerdings damit vor 1848 vor die Öffentlichkeit zu treten. In diesem Jahre mit dem großen Regierungsumschwung gibt es wieder Gelegenheit, die Politik in die Karikatur hereinzuziehen, was seit dem Erlaß der Septembergesetze von 1835 bis dahin verboten war. Aber erst das Jahr 1852 bringt uns Neuigkeiten Daumiers auf dem Gebiete des Holzschnittes. Es erschienen da etliche Serien von Croquis bis ins Jahr 1855 hinein. Die Sujets sind verschieden, einmal greifen sie politische Aktualitäten heraus, dann wendet sich Daumier doch wieder der Darstellung des Bourgeois oder anderer Typen zu. Aber welch' eine Umwandlung hat sich in seinem Stil vollzogen! Von der ruhigeren einfachen Technik der frühen 40er Jahre ist kaum mehr etwas zu sehen. Alle damaligen Prinzipien scheinen über Bord geworfen zu sein, eine unerhörte Freiheit und Ungezwungenheit ist

332. Le Robert-Macaire médecin

417. Herren über einem Schriftstück (Teildruck)

über Daumiers Technik gekommen. Diese Serien von Croquis erschienen wöchentlich im Charivari und Daumier scheint sie mitunter deshalb gezeichnet zu haben, um Geld zu verdienen oder um seinen Kollegen Cham, der wohl der populärste und produktivste Illustrator der damaligen Zeit war, — sicherlich aber nicht mit Recht — in der Überfülle seiner Arbeit abzulösen und zu erleichtern. Diese Arbeiten Daumiers ragen ja immer noch weit über den Durchschnitt dieser Kunst hervor, die ganz offensichtlich zeigt, daß sie nur des lieben Geldes wegen gemacht ward, aber sie kann auch ihre Schwächen nicht verleugnen, sie ist mehr mit dem sicheren Instinkt und der gewohnten Geschicklichkeit eines Künstlers, der überhaupt nicht etwas direkt schlechtes zeichnen kann, zu Papier gebracht als mit besonders liebevoller Teilnahme. Wie die andern, so schlug nun auch Daumier hier den sicheren, aber etwas billigen Weg ein, um das Publikum zu amüsieren, indem er sich nämlich der unproportionierten Menschengestalten mit den fürchterlich großen Köpfen auf den winzigen Leiberchen bediente. Er hat es gewiß nicht nötig gehabt, sich solcher Mittel zu bedienen, denn seine Kunst konnte auch den Ausdruck, wenn es verlangt war, auf eine natürliche Weise steigern, aber das damalige Publikum war eben nur mit solchen Geschmacklosigkeiten zufriedenzustellen. Es ist nicht zu verwundern, wenn Daumier zu solchen Mitteln griff, er war damals eben sozusagen völlig ausgepumpt. Man braucht ja nur die Unzahl seiner Lithographien anzusehen, die er damals für den Charivari lieferte und zweitens dann zu bedenken, daß ihn damals hauptsächlich andere Probleme, eben die der Malerei beschäftigten. Ohne diese zwei schwer ins Gewicht fallenden Gründe wäre Daumier, dieser sonst gerade durch seinen Geschmack so ausgezeichnete Künstler, nicht auf derartige abliegende Experimente verfallen.

Man kann sagen, das Jahr 1848 mit seinem gewaltigen politischen Umschwung war auch auf die ganze Technik Daumiers einflußreich gewesen. Schon seine vielen lithographischen

856. Offizier und Verwundeter

Blätter von damals haben ein ganz anderes Gesicht. Es ist unbedingt anzunehmen, daß dies schon allein die andere Art der Sujets mit sich brachte. Daumier mußte wirklich froh gewesen sein, einmal wieder etwas aktuellere Dinge künstlerisch verwerten zu können. Der Pariser Bourgeois mit all seinen Typen, der ihm zwar gewiß stets neue Seiten, neue Anregungsmomente bot, mußte als Darstellungsgegenstand doch allmählich eintönig und abstumpfend wirken. — Immer mehr verschwindet die Fläche als bildendes Mittel, immer mehr gewinnt die Linie an Bedeutung. Sie wird bestimmend für das Ganze, sie gibt den Figuren, den Formen ihre Kontur, ihren Halt, das Leben, sie gibt dem Raum Licht und Perspektive, und vor allem sie betont die Bewegung. Und Bewegung, das ist ja gerade das, was Daumier immer mehr und mehr reizt. Gerade die Bewegung drückt sich auch in den Holzschnitten dieser Serien aus. Nicht mehr die intimen Wirkungen des Schattens, des Lichtes zu erreichen, sondern uns mehr den betreffenden Typ in seiner charakteristischen Linie zu geben, das ist der Zweck, den der Künstler bei diesen Holzschnitten verfolgt. Wohl gibt es einige Blätter, die gerade durch Lichtwirkungen auffallen, doch interessiert sich Daumier jetzt viel mehr für die Silhouette eines Laufenden, oder für die Muskulatur irgend eines Athleten oder eines rudernden Bootsführers. Die Wirkungen sind viel augenfälliger herausgebracht, oft nur durch starke Effekte; die Strichtechnik ist eine ganz andere geworden. Der einzelne Strich ist viel willkürlicher hingesetzt, hat nicht mehr die Geschmeidigkeit, ist oft hart und spröde, weniger durchlaufend, sondern bricht häufiger ganz ab oder biegt scharf ums Eck. Es ist viel mehr auf einen großen Gesamtzug gesehen als auf eine feinere

848. Prozession

Detailwirkung. Aber trotzdem bleibt der Strich doch stets der Daumiers, er hat trotz mancher Schwächen immer wieder seine Charakteristika. Die Leute haben die im Winkel abgebrochenen Augenbrauen, den scharf ausgeprägten Zug der Kummerfalte, die spitz gebogenen oder knüppeligen Nasen, den brennenden Blick, die leichte Beweglichkeit, das Organische in ihren Gliedmaßen, wie es stets bei Daumier war. Neben politischen Sujets, Aktualitäten der damaligen kriegerischen Ereignisse hauptsächlich gegen Rußland, neben diesen Dingen finden sich wieder Bürgertypen, Weinbergleute bei der Weinlese, die Bootsführer der Seine oder die so beliebten, d. h. so gehaßten Leute der Justiz. Besonders von letzteren gibt es hier noch ein paar hervorragend gute Typen. Mit beißendem Hohn, mit unübertrefflichem Ausdruck sind diese blutsaugenden Vampyre, der Schrecken der armen Leute, gezeichnet. So trägt ein Blatt mit Recht den Titel: „Un vautour et deux pigeons" (797). Ein ärmliches Bürgerpaar kommt mit schmerzvoll enttäuschten Gesichtszügen aus dem Gerichtssaal und hinter ihnen schleift stolz ein Richter vorbei mit seinem kalten, blutgierigen Raubvogelblick und der scharf gebogenen Habichtsnase. Unter einem anderen Blatt (796) steht folgender Satz: „Physionomies que l'on a le plaisir de ne rencontrer que dans la salle des Pas-Perdus". Die Unmittelbarkeit und Schärfe der Charakterisierung lassen bei solchen Holzschnitten leichter über die prinzipiellen Schwächen dieser Art von Karikatur hinwegsehen, die oben besprochen wurden. „Paris qui dort" (713—724) heißt eine Serie dieser Croquis. Man sieht die „Dormeurs à la corde", eine lange Reihe von armen Leuten, die auf

871. Le couplet final

715. Dormeus à la corde

einer Bank sitzen und sich schlafend auf ein vorgespanntes Seil lehnen. Oder ein anderes Blatt zeigt eine Droschke, die nachts in die Seine geraten ist, ein Bild von größter Intimität und gleichgültiger Ruhe, über dem sich der Sternenhimmel wölbt. Bei den politischen Blättern bot sich Daumier im Zar Nikolaus Gelegenheit zu einem neuen Typ. Stets sind auch auf diesen Stücken die Figuren unproportioniert gezeichnet mit den kleinen Leiberchen und dem riesig groß darauf gesetzten Kopf. Der Mund, die Augen weit aufgerissen, die Bewegungen stark übertrieben, aber stets mit dem organischen Gefühl, das bei Daumier immer wieder frappiert. Vielleicht ist an der offensichtlichen Schwäche mancher Blätter auch der Umstand mit schuld, daß Daumier all die Tatsachen, die er schildern sollte, nur vom Hörensagen und aus der Presse wußte. Die Originale seiner Typen wird er wohl nur von mäßigen Bildern gekannt haben. Aber mit dem Zar Nikolaus I. hat Daumier einen Typ geschaffen, der beim Publikum jedenfalls seine Wirkung tat. Er machte ihn zu einer grotesk-lächerlichen Figur. Vortrefflich ist ein Holzschnitt (849), der den Zaren wiedergibt, wie er 1854 war und wie er 1855 sein wird. Dort die hochgewölbte Brust von dem Kürassierpanzer umgeben, den Kopf stolz emporgerichtet, die Augen tatengierig herausquellend, hier dagegen den eingesunkenen schwindsüchtigen Körper in den Schlafrock gehüllt, den Kopf gesenkt, das herausquellende Auge diesmal krankhaft starr glotzend betrübt zu Boden gerichtet. Aus dem stolzen Kürassierhelm des Jahres 1854 wurde 1855 eine armselig verschrumpelte Zipfelmütze. Auf einem andern Blatt (860) sehen wir die Jagd auf den russischen Bären, welcher nur noch mühsam den Berg hinaufkriecht, die Kaiser-

714. Sommeil magnétique

krone auf dem Haupt, von seinen Gegnern gehetzt und verfolgt. Stets wieder die übertriebenen Figuren, aber immer noch der sichere, flüssige, lebendige Strich. Zu dieser Serie von Croquis gehört stilistisch eine Folge von Holzschnittillustrationen zu einem kleinen parodistischen Stück von Louis Huart: „Ulysse, ou les porcs vengées" (725—737), die zum erstenmal im Jahrgang 1852 im Charivari abgedruckt sind und dann zum Teil in Buchform erschienen. Sie bilden in manchen Blättern gewissermaßen eine Art Übergang vom alten zum neuen Stil Daumiers, so daß es wohl möglich sein könnte, daß einzelne davon noch in den 40er Jahren entstanden sind. Gewiß erscheint dies bei der Vignette des Titelumschlags auf dem Buch, die ein Schwein darstellt. Auch bei den „3 Schweinen" auf Seite 12 wäre daran zu denken. Letzteres Blatt ist von ganz besonders trefflicher Behandlung des Stofflichen und zeugt von dem guten Naturstudium, das eine solche Ausführung bedingt. Von den anderen Illustrationen ist besonders bemerkenswert die Figur des Telemach (729). In stolzem Schwunge, sich seines Wertes wohl bewußt, schreitet er seines Weges daher. Den Kopf mit dem stark karikierten klassischen Profil hält er auf dem langen dünnen Halse hoch erhoben. Die Linien sind hier ausnehmend fest, wenn auch der Eindruck des Spitzen und Kalten wie bei allen damaligen Holzschnitten nicht abgeleugnet werden kann. In merkwürdigem Kontrast stehen dagegen ein paar Vignetten, die den „Chor der Schweinehirten" darstellen. Hier sollte wohl das Schmutzige, Ungepflegte dieser Leute möglichst natürlich wiedergegeben werden, dabei wurde die Technik unruhig und ungleichmäßig. Das große Titel-

870. Boulevard du Temple à minuit

796. Zwei Advokaten

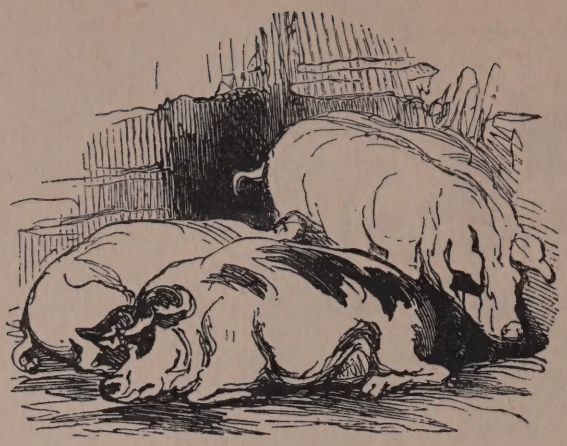
blatt im Charivariabdruck, sowie einige Illustrationen, die Ullysses als Bettler oder als Bogenspanner darstellen, sind wieder von außerordentlicher Kraft und Beweglichkeit.

Mit diesen trefflichen Illustrationen sei die Periode der 50er Jahre im Holzschnittwerk Daumiers abgeschlossen. Alles in allem wird das Werk um rund 150 Holzschnitte dieser Stilepoche vermehrt. Sie bilden den Übergang zu den letzten Holzschnitten Daumiers, zu einer größeren Anzahl stattlicher Blätter, von denen einige sich mit den besten Lithographien dieser Spätzeit messen können. In den Jahrgängen von 1862 und 1863, 1867 und 1868 der „Monde illustré" erschienen 17 und 4, 6 und 5 große Holzschnittblätter mit einem ungefähren Format von 155:220 mm. Abermals liegt zwischen den letzten Holzschnitten und den jetzigen fast ein Jahrzehnt, und wie sich damals zwischen den 40er und 50er Jahren der Stil des Künstlers völlig verändert hat, so ist auch hier abermals eine gewaltige Stilwandlung zu bemerken. 1860 hatte der Künstler seinen Kontrakt mit dem Charivari gekündigt und sich von den graphischen Arbeiten ganz zurückgezogen, um sich einzig und allein der Malerei widmen zu können, die sein ganzes künstlerisches Interesse in Anspruch nahm. Die Folge davon war, daß er bald in die tiefste Not kam und nicht lange währte es, so griff er wieder zum Zeichenstift, um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Denn mit der Malerei hatte er damals keine Erfolge. So entstanden die Holzschnitte der „Monde illustré". —

Sein Stil hat sich also wiederum verändert und zwar hält er wie stets mit der lithographischen Arbeit gleichen Schritt. Und ebenso hat sich in der kurzen Zeit seines Schaffens als

797. Un vautour et deux pigeons

849. Karikatur auf Nikolaus I.



736. 3 Schweine

734. Ulysses und Penelope

Maler der Stil auch in seinen Bildern geändert. Eine Unmenge von zitterigen Linien sind über die Blätter gebreitet, sie schlängeln sich förmlich dahin, mit einer unerhörten Elastizität und Sicherheit. Die leichte Beweglichkeit des Striches ist aufs Höchste getrieben. Als kräftige Konturen umschließen die Linien die Formen. Der einzelne Strich wird stärker, dabei aber nicht strenger, sondern immer freier und flüßiger. Die Rundungen, das Zusammenlaufen des Striches tritt wieder mehr hervor, im Gegensatz zu dem Stil der 50er Jahre, wo alles härter, eckiger und spitziger war. Dadurch kommt ein seltener Schwung und eine spielende Leichtigkeit in das Ganze. Selbst unter der Gesamtheit dieser Blätter kann man nach den Jahrgängen eine gewisse, wenn auch verhältnismäßig geringe Stilveränderung konstatieren. Die Blätter der späteren Jahre 1867 und 1868 haben diese erwähnten Vorzüge noch in erhöhtem Maß. Das Detail wird mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt und ein ganz großer Zug bemächtigt sich des Stils. Meisterhaft ist die Raumgestaltung in den meisten Stücken. Denn durch die Malerei war Daumier wieder auf die glänzenden Licht- und Schattenwirkungen geführt worden, die er schon früher verwertet hatte. Aber nun wird das alles mit ganz anderen Mitteln erreicht. Jetzt ist vor allem auch das bewegte Licht mit seinen feinsten Wirkungen das Ziel Daumiers. Die Schatten werden ganz durchsichtig. Sie besitzen eine gewiße Helligkeit, das Licht breitet sich in abgestuften Flecken über die Körper oder es beleuchtet die Dinge grell und läßt sie, die von ganz fein belebten Linien durchzogen sind, besonders lebensvoll und körperlich erscheinen. Nirgends findet man einen toten Punkt, nirgends eine kalte leblose Stelle, überall flutet und strömt das Licht durch den Raum und dringt bis in die tiefsten Schatten. Und die Bewegungen werden dadurch noch gesteigert, das Organische wird noch besser erkennbar. Es gelangt ein nie ge-

893. Section égyptienne

ahntes, unerhörtes inneres Leben in die Formen und Körper. Auch die Technik rein als solche ist eine ganz andere geworden. Als Holzschneider zeichnen drei Künstler: Maurand, Etienne und Peulot. Die Striche sind freier, in ihrer Nuancierung reicher geworden, nie wirken sie spitz oder kalt, sondern im Gegenteil, sie bringen stets einen warmen Ton in die Zeichnung. Oft werden die Schatten wie fein schraffierte Flächen hingesetzt, oft mit starken, markigen, dunklen Strichen, oft aber auch nur durch Punkte oder winzige Verlängerungen derselben, daß man an den Kupfer- oder Stahlstich erinnert wird.

Die Sujets dieser großen Holzschnittblätter lassen die Politik vollständig beiseite, sie sind durchweg dem Bürgerkreise entnommen. Aber der Typ des Bourgeois ist ein anderer geworden. Die ganze Generation hatte sich geändert, die Leute waren nicht mehr die trockenen, harmlosen Spießer wie ehedem, die schon selbst so sehr Karikaturen darstellten. Jetzt werden sie eleganter, geschmeidiger, dafür aber auch weniger naiv. Und äußerlich ist der Typus ebenfalls ein anderer geworden. Die Familienväter sind nicht mehr die trottelhaften Pantoffelhelden von früher, mit dem verschlafenen Gesichtsausdruck, mit den vom Alter schon blöde und müde gewordenen Augen, mit der dicken Knüppelnase, dem breiten Mund, den groben Gesichtszügen. Alles ist spitzer und schlanker geworden. Und das Temperament dabei größer, die Beweglichkeit rascher und leichter. Die Formen, der Ausdruck, die Bewegungen, sie werden jetzt alle markanter, gespannter. Die Figuren werden in die Länge gezogen, gestreckt, dabei könnte man fast von einer Vertikaltendenz sprechen, wenn man nicht wüßte, daß Daumier solche Dinge mehr aus dem künstlerischen Instinkt und Temperament heraus so schuf und nicht nach schematischen Theorien.

Ein Blatt „Boulevard du Temple à minuit" (870) betitelt, stellt eine Straßenszene dar, wie sich Leute begegnen, aufeinanderprallen, von denen die einen aus einer Tragödie und die anderen aus einem Lustspiel kommen. Links die ersteren alle mit ernsten Gesichtern, zusammengekniffenen Lippen, heruntergezogenen Mundwinkeln und teilweise zu Boden gesenkten Augen. Rechts dagegen eine lachende Gesellschaft von Leuten, welchen das Vergnügen wie eine glänzende Sonne aus den Gesichtern strahlt. Die Mienen nicht traurig lang gezogen wie bei den ersten, sondern in die Breite gezerrt. Hier kann man wirklich von einer Horizontal- und einer Vertikaltendenz sprechen, und es ist köstlich, wie Daumier den Charaktergegensatz beider Parteien erreicht. Ein anderes Blatt zeigt ein Paar ärmere Bürgersleute, die auf einer Versteigerung einige notwendige Schätze ergattert haben (885). Links stehen die einfachen Dinge, Hausgeräte meist, behutsam auf den Boden gestellt, und vor ihnen rechts steht ein behäbiger Mann, der sich mit einer gewissen Würde und loyalen Herablassung mit den beiden unterhält. Dabei hat er eine schöne Vase und ein Bild gesteigert, das er nun voll Stolz nach Hause trägt, in dem Bewußtsein, daß er ein Sammler sei, der es nicht nötig habe, auf einer solchen Auktion Gebrauchsgegenstände zu kaufen, sondern der seine Zimmer mit wahrer Kunst

881. Physiologie du buveur. — Les quatre âges

schmücken kann. Ein ganz ansgezeichnetes Blatt führt uns verschiedene Alterstypen des Trinkers (881) vor Augen. Die Abstufung der Charakteristik ist psychologisch sehr fein durchgeführt. Nicht durch grobe Kontraste, sondern im Gegenteil durch möglichste Differenzierung der Haltung, der Gesten. Jede dieser Figuren ist grundverschieden und doch sind alle Figuren zu einer Einheit zusammengeschlossen, das Kind vielleicht ausgenommen, das kompositionell eine untergeordnete Rolle spielt. Und was sie miteinander verbindet, das ist das innere Leben, der gleichmäßige Ernst, der durch die Figuren geht, die Andacht, beim Kinde die Gier, mit der alle ihr Glas ausschlürfen. Das Blatt „Un vrai Cicerone!" (890) ist ein Stück, bei dem man vielleicht den neuen Stil am umfassendsten erkennen kann. Hier finden sich eben jene besprochenen Probleme von Bewegung und Lichtführung. Vorn die schlanke, reich bewegte Rückenfigur des „Guide", bei der rein technisch das Gestreckte ausgezeichnet wiedergegeben wird durch eine Reihe von Strichen, die nach oben gezogen werden und dabei sich förmlich um den Körper herumschlängeln. Neben ihm der Fremde, über dessen Gesicht und Kleider das reiche Licht fließt, hier und dort durch die Falten fein abschattiert, dann wieder grell aufgesetzt, ohne aber hart zu wirken. Und im Hintergrund eine Wanddekoration und eine schwarze Draperie, die von eben demselben Licht überflutet werden und Körperlichkeit und Form erhalten. — „Trop tard!" (880) Eine Bürgersfamilie kommt zum Eisenbahnzug zu spät, der sie von einer Landpartie wieder in die Stadt zurückbringen sollte. Im Hintergrund fährt eben als Silhouette vor dem glänzenden Abendhimmel sichtbar der Zug mit der dampfenden Lokomotive in die Station ein. Im Vordergrund, noch weit vom Zug entfernt, steht der Vater mit entsetztem Blick und hilflos wütenden Gebärden. Neben ihm seine Frau noch laufend, an der Hand ihr kleines Kind mitschleifend, das am Ende seiner Kräfte angelangt, den Kopf vor Erschöpfung zurückfallen läßt. Ein kleines Drama! Zeichnerisch ein Meisterwerk! Wie Daumier immer wieder einen spezifischen Bewegungspunkt herausgreift, wie die flatternden Linien, das Zurückschlagen derselben den Bewegungsgrad von vorher präzisieren, wie Licht und Schatten über die Figuren und über die weite Landschaft fließen, wie diese weite flache Ebene mit ein paar unbedeutenden Strichen nach rückwärts geführt ist, oder wie sich der Abendhimmel von der glänzenden Seite des Sonnenunterganges abhebt, das sind ganz erstaunliche Wirkungen, wenn man bedenkt, mit welcher Kargheit und Sparsamkeit an Mitteln die Zeichnung durchgeführt ist. Aber es sind auch Dinge, die für das Psychologische des Blattes wichtige Stufen bilden. Das Blatt ist von einer äußerst lebensvollen Stimmung erfüllt, man ahnt das Hasten und Eilen direkt vorher und man weiß, was es jetzt für unsagbar öde Stunden des Wartens in dieser öden Landschaft, an diesem jämmerlichen, einsamen Stationsgebäude geben wird. „Le couplet final" (871). Auch das ist wieder ein bedeutendes Stück, in dem Licht und Bewegung die Hauptausdrucksmittel sind. Immer wieder ein schärfstes Erfassen des charakteristischen Momentes, stets eine Bewegung, bei der man unwillkürlich instinktiv an ihre Fortsetzung denkt. So auch ein Stück (891),

897. Dans le salon carré

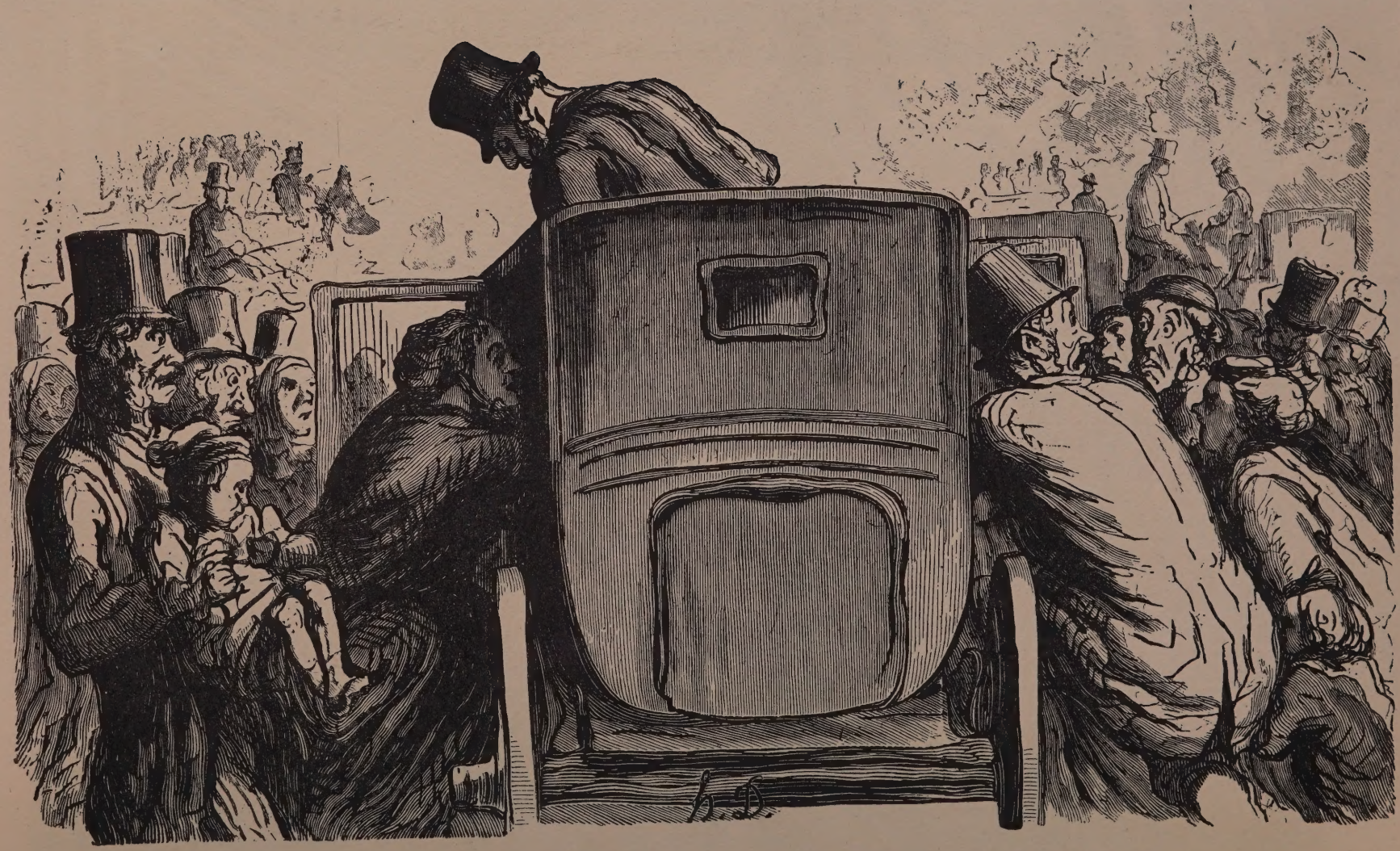
das eine Menschenmenge darstellt, die eine Droschke von beiden Seiten stürmt. Das Hastende, Drängende und Überstürzende in der Bewegung, der gleichmäßige Zug aller Beteiligten, die Verstärkung dieser Bewegung durch die parallele Bewegung der andern Leute, das gibt solchen Blättern ihre Unmittelbarkeit und ihre Kraft, ihre lebensvolle Bewegtheit und Charakteristik. In dem Holzschnitt (895), der „La Mi — Carême" betitelt ist, ist ein wahrhaft tolles Faschingstreiben geschildert, durchglüht von Bewegung und Feuer, sprühendem Lebensgeist, Scherz und lauter Fröhlichkeit. In solchen Blättern schlägt das fabelhafte Temperament des Künstlers völlig durch, es kennt keine Schranken mehr, nur die des künstlerischen Geschmacks, — es tobt sich aus. —

Zum Schlusse sei noch einmal ein kurzer Gesamtüberblick über das Holzschnittwerk Daumiers gegeben. Wie schon des öfteren darauf hingewiesen wurde, ist eine parallele Entwicklung des Holzschnittes mit der Lithographie und später auch der Malerei vorhanden. Natürlich muß man da ganz absehen von der völlig verschiedenen Technik dieser drei Arten der Kunstbetätigung Daumiers. Aber bis zum gewissen Grade kann man diese Parallele wirklich ziehen. Zuerst arbeitet Daumier, analog der noch ungenügend ausgebildeten Technik des Holzschnittes überhaupt, vom Jahre 1834 bis ca. 1838 nur mit der Fläche und der Kontur und mit deren Wirkungen. Durch die Unvollkommenheiten der Technik bleiben die Wirkungen rein zeichnerische, und das bleibt sogar oft noch recht mangelhaft. Aber Daumier hat bereits damals seinen eigenen Stil, der sich von allen anderen absondert und loslöst. Wenn auch das Körperliche noch nicht so gut herauskam, wenn die Fläche noch kein rechtes Leben hatte, so war dagegen die Linie, die Kontur schon sehr ausgeprägt und bewirkte in ihrer Einfachheit und Festigkeit schon eine gewisse Größe des Ausdruckes. Um das Jahr 1839 belebt sich allmählich der bis dahin harte, etwas hölzerne Strich, er weicht einer mehr durchlaufenden, geschmeidigen Linie. Aber immer noch bleibt die Fläche verhältnismäßig unbelebt. Die folgende Periode 1840 bis ungefähr 1843 bringt einen starken Umschwung zugunsten der malerischen Wirkung. Die Mittel werden reicher, komplizierter, gewisse Schemen werden beibehalten, aber der einzelne Strich gewinnt an freier und leichter Führung. Auch die reine Holzschnittechnik hat sich in dieser Zeit auf eine außerordentliche Höhe gehoben, besonders da sie jetzt nur noch nach der neuen Methode arbeitet. Die Zeit von 1840 bis 1844 war auch der Höhepunkt der Produktivität Daumiers im Holzschnitt, und es mögen von dem Gesamtwerk von ca. 900 Holzschnitten fast 600 während dieser Jahre geschaffen worden sein. Auf diese so reiche Zeit folgt nun eine Pause von fast einem Jahrzehnt. Erst 1852 kommen wieder die ersten Holzschnitte heraus. Und jetzt hat sich im Stil eine vollständige Umwandlung vollzogen, der man nur durch Vergleichung mit der Lithographie folgen kann. Der Strich ist zwar noch temperamentvoller, flotter und schneller geworden, aber er ist nicht mehr so fein, er ist härter und spitzer wie früher. Und dann folgt im Holzschnitt wiederum eine Pause, abermals verstreicht fast ein Jahrzehnt. In diese Zeit fällt des Künstlers

890. Un vrai Cicerone

880. Trop tard!

896. Le dernier coup de pinceau



891. L'étranger trouve toutes les facilités désiderables pour retourner à son hôtel

895. La Mi-Carême

Hauptentwicklung als Maler und hier hatte er eine Reihe von Problemen gefunden, denen er auch in rein graphischen Künsten weiterfolgt. In diesen 60er Jahren erreicht Daumier seinen künstlerischen Höhepunkt. Auch die Malerei und die Lithographie, beide stehen hier und in den folgenden Jahren in der höchsten Blüte. Immer einfacher und größer ist der Stil geworden, immer freier und malerischer, und er hat jetzt den höchsten Ausdruck von Bewegung erhalten, den sogar Daumier selbst nicht mehr zu überbieten vermochte.

Nun noch ein Wort über die Sujets der Daumier'schen Holzschnitte! Den Anfang machen die Karikaturen auf Louis Philippe, auf seine Minister und auf die Deputierten der Kammer. Also die Politik war der Beginn, wie im lithographischen Werk. Dann aber nimmt ihn die Schilderung des Pariser Bürgers völlig in Anspruch und er schafft die unvergleichlichen Typen des „Bourgeois", der „Gens de justice", des „Robert-Macaire" etc. Nach dem Umsturz im Jahre 1848 wendet er sich abermals der Politik zu, den aktuellen Ereignissen des Krimkrieges etc. Und zuletzt in den 60er Jahren, in den prachtvollen Blättern der „Monde illustré", bringt er, zum letzten Mal seinen Lieblingstyp, den Bourgeois.—

737. Schlußapotheose

ANMERKUNGEN.

Zu Seite 2: Jean Michel Papillon: „Traité historique et pratique de la gravure sur bois". Paris 1766.
Zu Seite 2: Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in 4 Jahrhunderten. S. 559 ff.
Zu Seite 2: In Deutschland ist eine parallele Erscheinung in den früheren Holzschnitten Ludwig Richters, die auch in dieser feinen, tonigen Technik gearbeitet sind.
Zu Seite 3: Œuvres de Gresset. À Paris. Chez Ant. Aug. Renouard MDCCC XI. S. 7 und 28.
Zu Seite 3: Chansons de P. J. de Béranger. Anciennes, Nouvelles et Inédites avec des vignettes de Devéria et des dessins coloriés d'Henri Monnier. Paris. Baudouin frères, éditeurs. MDCCCXVIII.
Zu Seite 4: Scènes populaires dessinées à la plume par Henri Monnier. Sec. édition. Paris 1831.
Zu Seite 4: Champfleury, Henri Monnier, sa vie, son œuvre avec un catalogue complet de l'œuvre. Paris. E. Dentu éditeur 1889.
Zu Seite 4: Œuvres de Molière, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par M. Sainte Beuve, Vignettes par Tony Johannot. Paris, Paulin 1835.
Zu Seite 5: In Deutschland ist die Parallele hierzu wieder Ludwig Richter, dessen Holzschnitte aus späterer Zeit ebenso hell gehalten sind, ohne daß immer eine sonnige Wirkung angestrebt ist.
Zu Seite 5: Histoire de Gil Blas de Santillane par Le Sage. Vignettes par Jean Gigoux. Paris, Paulin 1835.
Zu Seite 5: Don Quichote de la Manche, par Miguel de Cervantes Saavedra.
Zu Seite 5: Paul et Virginie par J.—H. Bernardin de Saint-Pierre. Paris. L. Curmer 1838.
Zu Seite 6: Histoire de l'empereur Napoléon par P.-M. Laurent de l'Ardèche illustré par Horace Vernet. Paris. Dubochet 1839.
Zu Seite 6: Geschichte Friedrichs des Großen. Geschrieben von Franz Kugler. Gezeichnet von Adolph Menzel, Leipzig. Weber'sche Buchhandlung 1840.
Zu Seite 6: In Max Jordans Buch „Das Werk Adolph Menzels" (München 1895) S. 14 ff. wird das Zustandekommen des Werkes von Kugler und Menzel näher geschildert. Hienach wurde der Kontrakt in den ersten Monaten des Jahres 1839 zwischen Verleger, Autor und Künstler unterzeichnet. Das Werk erschien in Lieferungen und wurde 1842 abgeschlossen. In der Tat sind die frühen Stücke weniger gut als die späteren. Daraus darf aber nicht auf die künstlerische Abhängigkeit Menzels von Vernets Illustrationen geschlossen werden, sondern als Hauptursache dafür ist anzunehmen, daß der Künstler und besonders die Holzschneider noch nicht recht in ihre Aufgabe eingearbeitet waren.
Zu Seite 6: A. Dorgerloh. Verzeichnis der Arbeiten Ad. Menzels. S. 128 ff.
Zu Seite 11: Valmy und Jemappes sind die Namen zweier Schlachtorte (20. Sept. 1792 und 6. Nov. 1792), wo Louis Philippe als General Égalité mitfocht.
Zu Seite 12: Hazard und Delteil Nr. 310: Es war das die Niedermetzelung von 19 Personen, darunter Weibern und Kindern, in einem Hause, die bei den Aprilaufständen in Paris am 14. April 1834 geschah (Hillebrand, Geschichte Frankreichs Bd. I S. 449).
Zu Seite 14: Kaspar Braun. Sechs Holzschnitte Paris 1839 (Vorrede).

Zu Seite 14: In Deutschland gibt es Parallelen hierzu in Hebels „Rheinischem Sagenkreis", der 1812 als „Neuer Kalender" erschienen war und eine Anzahl solcher Holzschnitte in der alten Technik bringt. Die Vignetten Schwinds auf den Titelblättern von „Tausend und eine Nacht", alte Nürnberger Bilderbogen mit Uniformschnitten oder etliche Abbildungen zu Theobald Chaubers (Auerbach) „Friedrich der Große", das 1834 erschienen ist, mögen weitere Beweise dafür sein, daß die alte Technik noch immer weiterbestand.

Zu Seite 19: Hazard und Delteil Nr. 2069—2117.

Zu Seite 34: Charles Baudelaire, Curiosités esthétiques (VII. Quelques caricaturistes Français).

Zu Seite 36: Hazard und Delteil Nr. 2176.

Zu Seite 36: Hazard und Delteil Nr. 2072.

469. Weinender Bürger

Katalog der Bücher und Zeitschriften mit Holzschnitten von Daumier

1. LE CHARIVARI, journal fondé par Ch. Philipon. Die Zeitschrift begann am 1. Dezember 1832 zu erscheinen. Zum erstenmal erscheinen Daumier'sche Holzschnitte 1833, die Kopfvignetten mit den Deputiertenbüsten. Dann 1834 folgen die 26 politischen großen Blätter. In späteren Jahren, besonders 1838 — 1844, bringt der Charivari eine große Anzahl von Vignetten. Auch finden sich darunter solche, die bereits zur Illustration verwendet worden waren, hier also keine Erstdrucke mehr vorstellen. In den 50er Jahren erscheinen etliche Serien von Croquis die meist die aktuellen Tagesereignisse behandeln. Auch die Illustrationen zu „Ulysse ou les porcs vengés" erscheinen 1852 im Charivari als Erstdrucke.

2. LE MAGASIN CHARIVARIQUE. Musée comique. Paris 1834. Bureau du Charivari. Der Band enthält 7 von den großen politischen Holzschnitten aus dem Jahrgang 1834 des Charivari. Ein weiterer Band scheint nicht gefolgt zu sein. Auf dem Titelblatt vier Kopfvignetten aus dem Charivari.

3. CROQUIS VARIÉS PAR DAUMIER. Paris. Bureau de Charivari. Der Band bringt spätere Abzüge der Holzschnitte (Croquis), welche in den 50er Jahren im Charivari erschienen sind.

4. „ULYSSE OU LES PORCS VENGÉS", par Louis Huart. Paris, Garnier frères, 1852. Die ersten Abzüge finden sich im Jahrgang 1852 des Charivari (s. oben No. 1), doch waren die Illustrationen hier noch um einige vermehrt. Dann wurde das Stück anscheinend bald darnach in Buchform herausgegeben und erlebte noch im Jahr 1852 seine zweite Auflage.

5. ALMANACH DU CHARIVARI, 1860 und 1861. Diese beiden Jahrgänge (es sind die ersten) der Charivari-Almanache bringen Wiederholungen einzelner Holzschnitte aus den Croquis der 50er Jahre.

6. ALMANACH COMIQUE, PITTORESQUE, DROLATIQUE, CRITIQUE ET CHARIVARIQUE. Der erste Jahrgang ist 1841. Abdrücke von Vignetten Daumiers kommen in vielen Jahrgängen vor.

7. ALMANACH PROPHÉTIQUE PITTORESQUE ET UTILE. Der erste Jahrgang dieses Almanachs erscheint 1841. Es kommen wiederholt Vignetten von Daumier vor.

8. JOURNAL DES ENFANS. Gegründet 1832. Im Jahrgang 1834 und 1835 erscheinen einige Illustrationen von Daumier.

9. CHRONIQUE DE PARIS. No. I. 3 août 1834. Diese Zeitschrift, die jeden Sonntag erschien, brachte in den Jahren 1834—1836 eine Reihe von Illustrationen Daumiers, die bis auf eine sich später im „Vocabulaire des enfans" etc. wiederfinden.

10. SALON DE 1839. Paris. Au bureau du Charivari 1839. Das Heft, dem scheinbar kein anderes voranging und nachgefolgt ist, bringt Abzüge von Holzschnittvignetten Daumiers aus dem Charivari.

11. PARIS AU XIXe SIÈCLE. Paris 1839. Das Buch enthält eine stattliche Anzahl von Vignetten Daumiers aus dem Charivari. Einige davon erschienen im Charivari erst später als 1839.

12. MUSÉE OU MAGASIN COMIQUE DE PHILIPON. Paris, chez Aubert et Cie. 1843. Das Werk besteht aus zwei Bänden, deren erster (siehe Inhaltsverzeichnis) 16 Illustrationen von Daumier bringt. Ferner sind noch ein paar Holzschnittvignetten als Buchanzeigen verwendet.

13. GRAND MAGASIN D'IMAGES, par T. Castellan. Die Jahreszahl des Erscheinens dieses Buches ist nicht angegeben, doch scheint es kurz nach 1840 herausgekommen zu sein, da es Daumier'sche Holzschnitte in späteren Abzügen enthält, die bereits 1839 erschienen waren.

14. MUSÉE COMIQUE. Paris, Aubert et Cie. Am 5. Februar 1848 erscheint zum erstenmal das von Philipon gegründete „Journal pour rire". Dieses „Musée comique" scheint eine veränderte Neuauflage des ersteren zu sein. Die wenigen Holzschnitte von Daumier waren im „Journal pour rire" noch nicht abgedruckt. In der 9. und 15. Livraison des „Musée comique" kommen drei Holzschnitte aus dem „Musée de Philipon" vor; in der 17. Livraison noch zwei Vignetten aus der „Physiologie de la portière".

15. HISTORIETTES ET IMAGES. Par M. A. de Savigny. Paris, chez Aubert et Cie. Das Buch enthält eine große Anzahl von Illustrationen und Vignetten Daumiers aus dem Charivari und dem „Vocabulaire des enfants". Das Jahr der Herausgabe dürfte 1839 oder 1840 gewesen sein.

16. LE NOUVEL ABÉCÉDEIRE. Paris, Aubert et Cie. Das kleine Kinderbuch enthält 8 Holzschnitte von Daumier, die in „Chronique de Paris", „Vocabulaire" etc. schon abgedruckt sind.

17. VOCABULAIRE DES ENFANTS. Paris. Chez Aubert. 1839. Das reich illustrierte Buch enthält eine große Anzahl Vignetten Daumiers aus dem Charivari und noch größere Illustrationen in scheinbar erstem Druck. Es gibt zwei Auflagen, die den Vermerk „première édition" tragen, aber vollständig verändert sind. Die Ausgabe, nach der hier gearbeitet worden ist, scheint eine zweite vermehrte zu sein. Die wirkliche zweite mit dem Vermerk „deuxième édition" entspricht der zweiten vermehrten.

18. MUSÉE PARISIEN. Berlin, chez B. Behr. Oberwallstr. 12 et 13. Das „Musée parisien" besteht aus einer Folge von 6 großen Bilderbogen mit 32 Holzschnittillustrationen von Daumier aus dem „Vocabulaire des enfants". Die Abzüge sind stets sehr gut und sind durchweg im Gegensatz zu anderen vollständig von den Originalholzstöcken abgedruckt worden. Sie sind in Paris bei Béthune et Plon gedruckt.

19. ROBERT-MACAIRE ET SON AMI BERTRAND. Paris, chez les marchands de nouveautés 1839. In diesem kleinen Heftchen ist eine Anzahl Vignetten abgedruckt, die zwar mit Daumiers Hand Verwandtschaft zeigen, die aber vom Holzschneider dermaßen verschnitten sind, daß sie als Originale Daumiers nicht mehr in Betracht kommen. (Vicaire registriert darüber im Band VI. Col. 1146/47: „Vignettes de Daumier gravées sur bois dans le texte".)

20. MUSÉUM PARISIEN, par Louis Huart. Paris 1841. Das Buch enthält eine große Anzahl von Vignetten Daumiers in späterem Abdruck nach solchen im Charivari, Vocabulaire des enfants und bringt nichts Neues.

21. LES FRANÇAIS PEINTS PAR EUX-MÊMES. Paris. L. Curmer, 1841. Das Werk umfaßt 5 Bände, meist in 8 gebunden, und einen Anhang (s. Nr. 22). In Band II, 1 finden sich 6, in Band III, 1 ebenfalls 6 und in Band IV 2 Holzschnitte Daumiers, teils Blätter, teils Vignetten und Initialen. Diese finden sich sonst in keinem anderen Werk abgedruckt.

22. LE PRISME. Paris. L. Curmer. 1841. Das Buch bildet den Anhang zu „Les Français peints par eux-mêmes" (s. Nr. 21) und enthält eine Anzahl von Vignetten Daumiers aus dem Charivari oder aus den „Physiologies", aber auch solche, die sonst nirgends vorkommen.

23. LES FRANÇAIS PEINTS PAR EUX-MÊMES. Paris, J. Philippert. 1876/78. 4 Bde.

24. PHYSIOLOGIE DU RENTIER, par Balzac. Paris. P. Martinon 1841. Enthält 17 Vignetten von Daumier, die zum Teil im Charivari, Prisme etc. wiederkehren.

25. PHYSIOLOGIE DU POÈTE, par Sylvius, Paris. Jules Leisné 1841. Enthält 43 Vignetten von Daumier, von denen nur ein kleiner Teil im Charivari und in anderen Physiologien wieder abgedruckt ist.

26. PHYSIOLOGIE DU FLANEUR, par Louis Huart. Paris. Aubert et Cie. 1841. Enthält 7 Vignetten von Daumier, von denen einzelne auch im Charivari abgedruckt worden sind.

27. PHYSIOLOGIE DE LA PORTIÈRE, par James Rousseau. Paris, Aubert. Enthält 59 Vignetten von Daumier, die zum Teil im Charivari, den verschiedensten Almanachs, in Historiettes et images, im Musée comique wiederkehren.

28. PHYSIOLOGIE DU ROBERT-MACAIRE, par James Rousseau. Paris, Jules Laisné. 1841/42. Enthält 28 Vignetten von Daumier, von denen auch einige in der „Physiologie du poète" abgedruckt sind.

29. PHYSIOLOGIE DU VOYAGEUR, par Maurice Alhoy. Paris, Aubert. Enthält 26 Vignetten von Daumier, von denen einige im Charivari, im „Grand magasin d'images", in „Les prodiges de l'Industrie" etc. abgedruckt sind.

30. PHYSIOLOGIE DU FLOUEUR, par Ch. Philipon. Paris, Aubert et Cie. Enthält 17 Vignetten von Daumier, von denen etliche im Charivari etc. vorkommen.

31. PHYSIOLOGIE DU MUSICIEN, par Albert Cler. Paris, Aubert et Cie. Enthält 11 Vignetten von Daumier, von denen ein Teil im Charivari abgedruckt ist.

32. PHYSIOLOGIE DU GAMIN DE PARIS, par E. Bourget. Paris. Jules Leisné. Enthält 1 Holzschnitt von Daumier, der bereits in der „Physiologie du poète" abgedruckt ist.

33. PHYSIOLOGIE DE LA GRISETTE, par Louis Huart. Paris. Enthält nur 1 Holzschnitt von Daumier, der, was selten in den Physiologies vorkommt, signiert ist, und der sonst nirgends mehr vorkommt.

34. PHYSIOLOGIE DE L'HOMME DE LOI, par un homme de plume. Enthält 2 Holzschnitte von Daumier, von denen der zweite noch im Charivari vorkommt.

35. PHYSIOLOGIE DE L'USURIER, par Charles Marchal. Paris 1841. Enthält 12 Holzschnitte von Daumier, die anderswo schon abgedruckt waren.

36. PHYSIOLOGIE DU LION, par Felix Deriége. Paris 1842. Enthält 4 Holzschnitte von Daumier, die anderswo schon abgedruckt waren.

37. PHYSIOLOGIE DU BUVEUR, par P. Savene. 1842. Enthält 3 Holzschnitte von Daumier, die anderswo schon abgedruckt waren.

38. PHYSIOLOGIE DE L'ANGLAIS À PARIS, par Charles Marchal. Paris 1841.

39. PHYSIOLOGIE DU CHICARD, par Charles Marchal. Paris 1842.

40. PHYSIOLOGIE DES DEMOISELLES DE MAGASIN, par un journaliste. Paris 1842.

41. PHYSIOLOGIE DE LA FEMME HONNÊTE, par Charles Marchal. Paris 1841.

42. LES PHYSIOLOGIES PARISIENNES. Paris. Aubert et Cie. Dieses Buch ist ein Sammelband von 20 verschiedenen Physiologien, von denen 7 Vignetten von Daumiers Hand enthalten und zwar: La portière, la grisette, le flaneur, le voyageur, le musicien, l'homme de loi und le floueur. Einer Aufschrift „première série" zufolge sollte wahrscheinlich ein zweiter Band folgen, der aber unterblieben ist. Diese gesammelten, in einen Band gebrachten „Physiologies" haben nicht als die ersten Abzüge zu gelten. Die Erstausgaben waren vielmehr die kleinen Einzelbändchen. Auf die Gründe für diese Anschauung ist im Text näher hingewiesen.

43. LES PRODIGES DE L'INDUSTRIE, par Louis Huart, Paris. Aubert et Cie. 1844. Das Heftchen enthält 17 Vignetten von Daumier, die meist schon vorher im Charivari, in den „Physiologies" etc. abgedruckt worden sind. Mit den letzteren zeigt es als Buchcharakter nahe Verwandschaft, doch gehört es eigentlich nicht zu den richtigen Physiologies.

44. LES PETITS FRANÇAIS. Paris. 1842. Das Buch enthält 17 Holzschnitte von Daumier, die im Charivari etc. bereits abgedruckt waren.

45. LA GRANDE VILLE, par Paul de Kock. 1842/1843. Paris. „La grande ville" besteht aus zwei Teilen, von denen der erste 1842 erschienen ist und 47 Illustrationen von der Hand Daumiers enthält, während im zweiten Teil, der Balzac als Autor hatte und 1843 folgte, nur noch 14 Vignetten abgedruckt sind. Diese Drucke haben als Erstdrucke zu gelten, da sie vorher nirgends abgedruckt sind.

46. UN TABLEAU DE PARIS, par Edmond Texier. Paris, Paulin et le Chevalier 1852/53. Das umfangreiche Werk umfaßt zwei Bände, von denen der erste 1852 erschienen, 19 Abdrücke aus „La grande ville" und einen hier neu erschienenen, aber auch stilistisch zu jenen gehörenden bringt, der zweite 1853 noch 3 Abzüge aus „La grande ville".

47. NÉMÉSIS MÉDICALE, par François Fabre, Paris 1840. Das zweibändige Werk enthält 25 Satiren, zu denen Daumier 30 Holzschnitte gezeichnet hat, die sonst nirgends mehr abgedruckt sind.

48. VERSAILLES ANCIEN ET MODERNE. Paris, Schneider et Langrand, 1841. Das ziemlich selten gewordene Werk enthält zwei signierte und einen unsignierten sicheren Holzschnitt von Daumier. Einige weitere sind ihm nicht mit Bestimmtheit zuzuerkennen. Die Vignetten sind nirgends anderswo mehr abgedruckt worden.

49. LABRUYÈRE CHARIVARIQUE DE LA JEUNESSE, collection de types et d'historiettes, par L. Couailhac. Paris 1842. Charles Warée éditeur. Das Buch bekam Verfasser trotz eifrigster Bemühungen nicht zu Gesicht.

50. L'AGE D'OR, livre instructif et amusant dédié à la jeunesse. Paris 1843. Das Buch enthält einen sicheren Holzschnitt von Daumier, ferner einige zweifelhafte aus dem „Vocabulaire des enfants" und „Robert-Macaire et son ami Bertrand".

51. LES MYSTÈRES DE PARIS, par Eugène Suë. Paris. Charles Gosselin 1843. Von dem zweibändigen Werk enthält nur der erste Band Holzschnitte von Daumier, und zwar eine Textillustration und drei größere Tafeln, die nur hier vorkommen.

52. REVUE PITTORESQUE. Musée littéraire illustrée par les premiers artistes. 2 Bände. Paris 1843/44. Der zweite Band enthält 3 Vignetten von Daumier, zwei davon waren schon abgedruckt.

53. UN HIVER À PARIS, par Jules Janin, Paris, Äubert et Cie. L. Curmer MDCCCXLIII. Auf Seite 138 findet sich ein signierter Holzschnitt Daumiers, der sonst nirgendswo abgedruckt ist.

54. LES RUES DE PARIS. Paris, G. Kugelmann 1844. Von dem zweibändigen Werk enthält nur der erste Band 3 Holzschnitte von der Hand Daumiers, 1 Tafel und 2 Textillustrationen, die sonst nicht mehr vorkommen.

55. PARIS CHANTANT. Paris, Lavigne 1845. Das Buch enthält 2 Holzschnittblätter von Daumier, von denen das eine bereits in „La grande ville" abgedruckt ist, das zweite hier zum erstenmal erscheint.

56. LE TABAC VENGÉ, physiologie du tabac, de la pipe, du cigare, de la cigarette et de la tabatière. Paris 1845. Auf Seite 16 befindet sich eine Initiale von Daumier, die im Charivari etc. abgedruckt ist.

57. LA CARICATURE, programme illustré des théatres. Die erste Nummer erscheint am 26. März 1850. Das Blatt enthält Vignetten von Daumier im Text, wie sie im Charivari bereits vorher erschienen waren.

58. ŒUVRES ILLUSTRÉES DE BALZAC. Paris, chez Marescq et Cie. 1851/1852. Die „Œuvres illustrées de Balzac" umfassen acht Bände, in deren drittem zwei Holzschnitte von Daumier als Illustrationen zu „Père Goriot" und zu „Ferragus" in schlechten Abdrücken erschienen sind.

59. JOURNAL POUR TOUS, journal hebdomadaire illustré. Die erste Nummer des „Journal pour tous" erscheint am 7. April 1855. Das Journal umfaßt 25 Bände und enthält nur 2 Holzschnitte von Daumier in Nr. 132 und Nr. 449. Letzterer ist bereits in „Le Temps" zum erstenmal zum Abdruck gelangt.

60. LE TEMPS, illustrateur universel. M. Gavarni et Ph. Busoni, 1860. Diese kurzlebige Zeitschrift enthält zwei Holzschnitte von Daumier, einen nach seinem bekannten Bild „L'ivresse de Silène" und einen, welcher im „Journal pour tous" noch einmal abgedruckt ist.

61. PARIS GUIDE, Paris, Librairie internationale 1868. Der „Paris-Guide" umfaßt zwei dicke Bände, deren zweiter einen Holzschnitt von Daumier auf Seite 1825 enthält, der als Buchanzeige bereits 1867 in der „Monde illustré" vorkommt.

62. LE MONDE ILLUSTRÉ, journal hebdomadaire (1862, 1863, 1867, 1868). Der Jahrgang 1862 enthält siebzehn große Blätter, der Jahrgang 1863 vier solche, der von 1867 sechs und der von 1868 fünf.

63. L'AUTOGRAPHE, Paris 1864. Enthält einen Holzschnitt nach einer späteren Federzeichnung von Daumier.

64. LA CARICATURE FRANÇAISE À LONDRES. Londres 1836. Das Buch (première série) enthält 6 Holzschnittkopien nach Daumier'schen Lithographien in der „Caricature". Sie sind nicht als Originale Daumiers anzusprechen, sondern nur als Reproduktionen in Holzschnitt.

733. Ulysses spannt den Bogen

729. Telemach

№ 21/XI.19 + 17.60